جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

الأنماط الأسطورية و انزياحاتها

في شعر التفعيلة في سورية

1970-2000

" رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في الآداب "

بإشراف

الأستاذ الدكتور مروان غصب

إعداد

غسان لافي طعمة

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

_ تصريح _

أصرح بأن هذا البحث " **الأنماط الأسطورية وانزياحاتها في شعر التفعيلة في سورية**" لم يسبق أن مثل للحصول على أية شهادة ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ / / 2009

المرشَح

غسان لافي طعمة

- Decleration -

I hereby declare that this work " **The mythical types and their displacements in modern Syrian verse"** has not been submitted or accepted for the fulfillment of any other degree.

Date: / /2009

Candidate

Ghassan Lafi To,meh

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

– شهادة –

أشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحثٍ قام به المرشَح غسان لافي طعمة تحت إشراف الدكتور مروان غصب الأستاذ في قسم اللغة العربية من كلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة البعث.

المشرف على الدراسة

الأستاذ الدكتور مروان غصب

- Certificate –

I hereby that the work described in this thesis is the result of the auther,s own investigations under the supervision of professor Marwan-Ghasb in the Department of Arabic, Faculty of arts and Humanities,Al-Baath University.References to any works in this fully acknowledge in the test.

Date: / /2009

Candidate — Supervisor

Ghassan To,meh — **Professor Marwan Ghasb**

الإهداء

إلى روحٍ يرفرفُ في عزماً

وروحٍ هدهدتني كي أطيرا

وزوجٍ رافقت عمري صفاءً

فصار العمر من وجدٍ نميرا

إلى بنتين من ألقِ القوافي

وروح أخٍ تجلت فيَ نورا

إلى حُلم اليمامةِ في فؤادي

بها يأبى زماني أن يسيرا

(غسَان)

كلمة شكر

... لكل من مرَّ على أرضي البكر غيمةَ عطرٍ أو سحابةَ شذى ،
الشكر و الامتنان.

...للشعراء العرب السوريين الذين وضعوا ملك يديَ ذوب أحاسيسهم و خلاصة أفكارهم مجموعاتٍ شعريةً تزهو بها مكتبتي، و ترتقي بها ذائقتي الشعرية والنقدية .

...للأستاذ الناقد حنا عبود الذي جعل مكتبته الخاصة الغنية مكتبتي الخاصة .

...للأستاذ الدكتور مروان غصب الأريحي في عطائه، الصبور في تعامله، الدؤوب في عمله، الدقيق في ملاحظاته، آيات الشكر و العرفان بالجميل .

غسان

- مقدمة -

تساءلت كثيراً: لماذا تفشل المحاولات الأولى للشعراء؟! لماذا يغرقون في همومٍ ذاتيةٍ متناثرة لا يجمعها جامعٌ بنائيٌ أو رؤيوي؟

كما تساءلت: لماذا تتحول بعض القصائد العربية الحديثة إلى مجموعةٍ من الألغاز مما يجعلها توغل أحياناً فيما يُسمى – كيمياء الشعر – ؟!

وتزاحمت عليَ الأسئلة حتى أقلقتني وأمضتني وأنا أعيش في رياض الشعر و أتونها ولا أستطيع مفارقتها، فدفعني هذا القلق إلى البحث والتقصي، وفي رحلة البحث و التقصي اهتديتُ إلى نظريةٍ أدبيةٍ نقديةٍ حديثة متمثلة في النقد الأسطوري، هذا النقد الذي بدأ في الغرب مع الناقد الكندي العالمي –نورثروب فراي– الذي طلع على العالم الأدبي والنقدي بكتابه " تشريح النقد" عام1957، ففي هذا الكتاب حاول تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية، مولياً أهميةً كبيرة لنظرية: " الأنماط الأولية أو النماذج البدئية " معتمداً على نظرية كارل غوستاف يونغ في علم النفس التحليلي، إذ بنى يونغ مذهبه على نواة أساسية هي اللاوعي الجمعي الذي يتألف من أنماط أولية ما تزال تفعل فعلها منذ العصور السحيقة للبشرية حتى اليوم.

فهذه الأنماط الأولية أو البدئية هي تصورات واجه بها الإنسان الكون والطبيعة والمجتمع كما واجه بها طبيعته البشرية والبيولوجية،وهي أنماطٌ لاشعورية نمارسها في حياتنا اليومية دون أن ندري،لأنها الأعمال الدفينة التي تشكل مرجلاً تغلي فيه

أنواع العواطف و الغرائز والانفعالات من شتى الأصناف، ومن واقع هيمنة الأنماط الأولية على تصرفات البشر ينشأ الأدب الذي لا يمكن إنتاجه بحالٍ من الأحوال خارج

إطار هذه الأنماط، فلنتذكر ما يتحدث عنه الأدب: " الحب، الكراهية، الأرض، السماء، المخلص، العذراء، الإثم، السقوط، الأم، الحبيبة، العدو، الصديق، الشيطان، الملاك، الجحيم، النعيم..." .

وتبينت أن هذه الأنماط الأولية هي الرؤى التي تساعدنا على فهم مسار العمل الأدبي، ولولا هذه الرؤى لتحول الأدب إلى مجموعةٍ من الألغاز والمعميات...

وأدركت أن فشل المحاولات الأولى للشعراء عائدٌ إلى أنهم يفتقدون الرؤى أي الأنماط الأولية التي تساعد القارئ على فهم المضامين الأدبية ولو اقتربت من الألغاز بغموضها لأن هذه الأنماط الأولية التي تشكل هزات أسطورية يكتشفها المتلقي بالفحص الزلزالي للقصيدة هي مفاتيح فهم أية قصيدة.

فأغلب المحاولات الأولى للشعراء تنحصر في رصد هموم فردية مبعثرة لا يجمعها جامعٌ و لا تقوم على هيكلٍ محددٍ.

و بالمقابل فإن الشعر العظيم هو الشعر الرؤيوي أي القائم على نمطٍ أولي ينزاح أو يتشظى أو يتغير استجابةً للدوافع النفسية والبيئات الاجتماعية والأدبية فالرؤى هي التي تجعل للقصيدة جسداً.

فأحببت أن أقوم ببحثي هذا لأجري مواجهة مع الشعر العربي السوري الحديث في نماذجه القائمة على إيقاع التفعيلة، مؤمناً أن كل نصٍ أدبي هو طريقةٌ في التعامل مع الأسطورة الأساسية، فالأسطورة منبع الأدب، ولا يمكن فهم الأدب و تحديد جديده

إلا بالرجوع إلى الأسطورة الأساسية ومعرفة انزياحاتها التي فرضتها ظروف العصر والحياة الاجتماعية على الأديب.

فالنقد راصدٌ يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية، ففي الانزياح يكمن التجديد، والجديد يتجلى في الإجادة في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة وفقاً للضرورات القائمة، والانزياح لا يقتصر على تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة فحسب، بل إنه يشمل الفكرة ذاتها، فقد يوظف الشاعر هذه الفكرة توظيفاً جديداً أو قد يضخم فكرةً ثانويةً ويجعلها تملأ قصيدته.

وستكون مهمتي البحث عن الأنماط الأولية وكشفها، وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير، وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فالأساطير الأولى أو الأنماط الأولية ما تزال ينبوع الأُطر والصور... وأحياناً الألفاظ .

وهذا ما سيدفعني إلى الوقوف عن بعد من قصائد الشعر العربي السوري الحديث حتى أرى منظوماتها الأولية، كما سيدفعني إلى الالتصاق بها والولوج عميقاً فيها لمعرفة الجديد الذي خلقه الانزياح أو التعديل أو التشظي أو الانقطاع .

وهذه المواجهة مع الشعر العربي السوري الحديث في نماذجه التفعيلية، من خلال منظار النقد الأسطوري في أنماطه الأولية لم يقم بها أحدٌ حتى الآن .

فقد انصبَ جهد النقاد والدارسين العرب الذين تسلحوا بالمنهج الأسطوري في النقد على الشعر القديم .

فقدم عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي عام1981م.

وقدم نصرت عبد الرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهُذلي عام1985م.

وقدم أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم عام1986م.

وفي العام نفسه قدم الدكتور مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي–تفسير أسطوري، ولا يمكن أن ننسى مساهمات الدكتور علي بطل ولا سيما كتابه: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

وإن كنا لا نعدم نقاداً ودارسين عرباً تناولوا الشعر العربي الحديث وفق هذا المنهج النقدي الأسطوري فإن جهودهم انصبت على الشعر العربي الحديث عموماً، كأسعد رزوق في كتابه: الأسطورة في الشعر، وريتا عوض في كتابها: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، وكتابها – أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير–

وعلي بطل في كتابه– الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر–.

أو انصبت على شاعر بعينه ككتاب محي الدين صبحي – الرؤيا في شعر البياتي–.

وكتاب علي بطل – شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب–.

أو انصبت على قصيدةٍ بعينها كدراسة حنا عبود المقارنة لقصيدة –حديقة بروسربين– لسونبرن، وقصيدة – حدائق وفيقة– لبدر شاكر السياب. في كتابه: النظرية الأدبية والنقد الأسطوري .

و كي يظل شعرنا العربي الحديث في نماذجه التفعيلية محروماً من حُزمة ضوء تكشف الأنماط الأولية فيه، بعد أن أصبحت هذه الأنماط الأولية مادةً أدبية من خلال الانزياح الذي أصابها، نهضتُ للقيام بهذا البحث في مواجهة الشعر العربي السوري الحديث

في نماذجه التفعيلية، وزادي في بحثي منهجٌ نقديٌ قائمٌ على معرفةِ الأنماط الأولية وانزياحاتها لمعرفة كيفية توظيف الشعراء لهذه الأنماط، ومدى إبداعهم الفني في هذا التوظيف .

آملاً أن أرسم مشهداً لاحباً وجميلاً لشعرنا العربي السوري الحديث في نماذجه التفعيلية يغني اللوحة الأدبية والنقدية العربية المعاصرة .

" **بين يدي البحث** "

-الخطة والمنهج:

فرشت في الفصل الأول كلاماً في الأسطورة، فعرضت تعاريف كثيرة للأسطورة، وهذه التعاريف على كثرتها تصب في النهاية في كون الأسطورة قصة خلقها التصور البشري عن الطبيعة، حاول من خلالها أن يتلمس إجابات لأسئلة وجودية كونية .

كما عرضت وظائف الأسطورة الروحية والوجودية والنفسية والاجتماعية، والوظائف الإنسانية التعليمية.

ودلفت إلى أنواع الأسطورة من أسطورة تعليلية فرمزية وتاريخية و عبادية.

ثم توقفت عند الأنماط الأسطورية البدئية أو الأولية التي يعود الفضل في اكتشافها إلى عالم النفس كارل غوستاف يونغ صاحب نظرية اللاوعي الجمعي، فالأنماط الأولية هي أعضاء النفس قبل العقلانية. وقد بنيت محطات على الطريق لبعض هذه الأنماط كنمط الأم- الأرض أو الأرض-الأم. ونمط الأب الذي يمثل النموذج المعاكس لنمط الأم في تشعباته وانزياحاته. ونمط البطل المخلص أو المنقذ، ونمط الإله على الجبل... وموت الابن العاشق وولادته: دموزي، تموز، أدونيس...ونمط الخلق والتكوين ونمط الطوفان ونمط التنين ونمط الشيطان ونمط الجحيم ونمط النعيم....وهذه الأنماط الأولية الأسطورية هي اللغة المنسية التي لا تكف عن نشاطها الإنتاجي، وفي نشاطها الإنتاجي تلتصق بها خصائص أتيت على تفصيلاتها. ولذلك كان من الضروري الحديث عن علاقة الأدب بالأسطورة فالأدب أسطورة معادة البناء، والحديث عن النقد الأسطوري جوهراً وأهمية، هذا المنهج النقدي الذي يمكن الناقد من خلال منظاره الزلزالي

أن يكتشف الهزات الأسطورية في الأدب، أن يكتشف الأنماط الأولية.

وأفردت الفصل الثاني للانزياح بصفته مفهوماً أسلوبياً ومفهوماً نفسياً ومصطلحاً نقدياً، خصوصاً في النقد الأسطوري. فالفرق بين الأسطورة والأدب هو الانزياح.

فتتبعت هذا المصطلح أو المفهوم منذ أرسطو ومروراً بفاليري والشكلانية الروسية، وجاكبسون ووصولاً إلى الناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه: تشريح النقد.

وكانت المواجهة مع شعر التفعيلة في سورية مساحة الفصلين الثالث والرابع، هذه المساحة الملأى بالغابات تشعشعها أشعة الشمس أحياناً أخرى فتبدو مثقلةً بالأسرار والعجائب ولكنها تتضح جمالاً، ويزداد هذا الجمال حين تنظر إليها من خلال منظار النقد الأسطوري. فقمت بفحص قصائد من شعرنا الحديث في سورية فحصاً زلزالياً لاكتشاف الهزات الأسطورية فيها واستجلاء الأنماط الأولية الموغلة في أعماقها، عاداً كل قصيدة وحدةً مستقلة ضمن نظام أدبي متماسك. فبدأت هذه المواجهة في الفصل الثالث من خلال الأنماط الكبرى الأكثر حضوراً في شعرنا العربي الحديث، فانطلقت من نمط الخلق والتكوين، النمط الموغل في أعماق الضمير الجمعي للبشرية، فهو يتداخل مع نمط الأم الأولى، الأرض الأم ليغدو نمطاً واحداً في نمطين، وينزاح انزياحاتٍ فنية جميلة في مسارب مختلفة.

ثم تابعت المواجهة مع الشعر العربي السوري الحديث بنمط المرأة الواسع في انزياحاته الجميل في تجلياته، المتماهي مع الطبيعة، الطافح بالشعر. فالشعر في كينونته موقفٌ وجودي يعتمد على المرأة والطبيعة والفن.

ومن نمط المرأة هذا الكون الواسع الشفاف انتقلت إلى نمط الإله المفقود والولادة الجديدة: نمط دموزي وتموز وبعل وأدونيس وآداد أو حدد.....والرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث الجديد والعودة إلى جنة الأرض.

فالانتصار على الموت حاضرٌ حضوراً جلياً في شعرنا العربي السوري الحديث سواءٌ أكان انتصاراً ذاتياً أم وطنياً أم قومياً أم إنسانياً ؟!

وفي مسار هذا النمط الأولي الأسطوري جاء الكشف عن نمط الأب و ميثات الخريف والشتاء والربيع والصيف، وفي نمط الأب يطل علينا: زيوس، بروميثيوس، جلجامش.....وهذا ما قادني إلى فرش الكلام في نمط البطل البدئي أو الأولي، وإذا ما ذكر هذا النمط أطل البطل الذي يقتل التنين: قدموس، جاسون، مار جرجس، الخضر...

وفي الفصل الرابع تابعت المواجهة مع شعر التفعيلة في سورية من خلال الأنماط الأولية الصغرى الأقل حضوراً في هذا الشعر ولكنها حاضرة على كل حال فتابعت نمط الطوفان الذي انطلق من فكرة تطهير الأرض بالمياه من فسادها إلى انزياحاتٍ معنوية وفنية منها القريب والبعيد، ولكنها تبقى في دائرة الخلاص من وضعٍ إنساني هشٍ قومياً ووطنياً واجتماعياً....

وكان لنمط الفنان العاشق مساحة خضراء بعد نمط الطوفان من خلال: أورفيوس ورحلته لاستعادة حبيبته: يوريدس– وقد قام هذا النمط الأسطوري على أقانيم ثلاثة:

الموسيقى والشعر والفن.

وتابعت إضاءة الأنماط الأولية الأسطورية في شعرنا العربي الحديث بتسليط حزمة ضوء على نمطي الجنة والجحيم الأسطوريين، فالمخيلة البشرية رسمت صوراً لعوالم ثلاثة: عالم الإنسان. والعالم السفلي: عالم الجحيم. والعالم العلوي: عالم الجنة.

ولهذه العوالم انزياحاتها، فمن انزياحات النعيم مثلاً: الحديقة، ومسقط الرأس، والربيع. ومن انزياح الجحيم: الجحيم النفسي داخل الشاعر، والظلام والغليلان والمغاور وعزيف الجن، وحالة العقم والخراب التي تعيشها الأمة.

كما ألقيت حزمة ضوء على نمط- قايين وهابيل- المعبر عنه في شعرنا من خلال انزياحات وتلوينات شعرية تعبر عن جشع الامتلاك وأنانية الطمع أو طمع الأنانية، والنهاية جريمة قتل.

وفي خاتمة البحث توقفت عند السمات والنتائج التي توصلت إليها بعد رحلة البحث عن الأنماط الأولية الأسطورية في شعرنا العربي السوري الجاري على نمط التفعيلة.

فبينت أن هامش التجديد موجودٌ دائماً انطلاقاً من الأنماط الأولية، وهذا الهامش يتمثل في الانزياح والتشظي والابتعاد والعودة....مما يدل على تنوع المنسوجات التعبيرية والمعنوية على الرغم من كون النول واحداً........... أليس النسَّاجون مختلفين ؟!

فالدلالات تتنوع وتتعدد في المساحة الواحدة على الرغم من ضيقها أحياناً لأن الهزات الأسطورية تتنوع وتتعدد.

وهذا يؤكد خصوبة الحقل الأسطوري وغناه بالدلالات والإيحاءات، هذا الحقل الذي ابتعد عنه شعراء التفعيلة في سورية فتحولت قصائدهم إلى تداعيات ذاتية لا نفع فيها وإلى مسابقات في تصيد الصور لا غاية لها إلا إظهار القدرة الشكلية.

وقد اكتشفت أن شعراء حاولوا أن يخلقوا أساطير جديدة، فمنهم من وفق إلى حينٍ، ومنهم من أخفق إلى حينٍ أيضاً .

تمهيد

((كلام في الأسطورة))

1- تعريف الأسطورة:

يندر أن نجد مصطلحاً لقي من الاهتمام، فكثرت تعاريفه، وتنوَّعت دلالاته ومعانيه كما لقي مصطلح الأسطورة، ولعلَّ هذه الكثرة وهذا التنوُّع ناتجان عن تنوُّع الخلفيات الثقافية والاجتماعية والفكرية التي تؤدي إلى تنوُّعات رؤيوية.

وخصوصاً أن الاهتمام بالأسطورة لدى الباحثين والدارسين والأدباء وعلماء النفس والاجتماع وغيرهم بدأ متأخراً في القرنين الماضيين.

فالباحث -غونكل- يرى أن "الأساطير قصصٌ عن الآلهة، وهي تتميّز عن الحكايات البطولية بكون شخصيات الأخيرة من البشر.[1]

كما يرى أيضاً أن الأسطورة: "شكل حتمي وكوني من أشكال التعبير في الطّور الباكر من التطور العقلي للإنسان، يتميَّز هذا الشكل بأنّ الأحداث العصيَّة على التَّفسير تُعزى إلى تدخل الآلهة المباشر".[2]

بينما يرى -جوزيف كامبل- أنّ الأسطورة: "سردٌ للحوادث التي انخرط فيها الناس بوجودهم كلِّه حتّى الصميم.[3]

وأن "المعنى العميق للأسطورة هو تصوُّر نعطي من خلاله للحياة معنىً".[4]

---

[1]- كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة ط1، 2001، ص150.

[2]- المرجع نفسه، ص48.

[3]- المرجع نفسه، ص49.

[4]- المرجع نفسه، ص11.

في حين يرى –صاموئيل نوح كريمر– وهو من أهم الدارسين لأساطير العالم القديم– أن "الأساطير تمثّل واحدةً من أعمق منجزات الرُّوح الإنسانية، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية، ولذلك كانت مفتوحةً وعُرضةً لتأملات كونية عقلية احتجبت عن الإنسان المفكر الحديث بحكم حدوده المقيّدة.

ومنطقه الجامد الذي لا روح فيه... وهناك من علماء النفّس من يرى في الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولي بدائي، تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للإنسان".[1]

وجوزيف كامبل نفسُه يعود لينظر إلى الأسطورة نظرةً أخرى فيرى أن "الأسطورة هي أيضاً قناعٌ للإله، وصورةٌ مجازيةٌ لما هو مخبَّأ خلف العالم المرئي. ومهما يكن فإن طرق تناول الأسرار مختلفة، غير أنها تتناغم فيما بينها في دعوتنا إلى المعرفة العميقة، لذلك الحدث العظيم الذي هو الحياة ذاتها على أن الخطيئة الوحيدة التي لا يمكن غفرانها هي تركنا لمصيرنا دون أن يحذّرنا أحدٌ أو أن يأخذ بيدنا فلا نستيقظ أبداً".[2]

ويميز الباحث فراس سوَّاح– في كتابه: مغامرة العقل الأولى بين الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية فيعرّف الأسطورة بأنّها "حكاية مقدَّسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيّلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدَّسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من

---

[1]-كريمر، صموئيل نوح، أساطير العالم القديم، ترجمة،(أحمد عبد الحميد يوسف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1974، ص7-8.

[2]-كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 1999، ص15.

لُجة العماء، ووطّدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر".[1]

ولذلك وصف الأسطورة بعد ذلك بقليل بأنها:

"مغامرةٌ فكرية جريئة لإنسان العصور القديمة، تهدف إلى كشف الحقائق وفتح آفاق المعرفة".[2]

ودفعاً للالتباس الذي قد يقع في أذهان بعضهم بين الخرافة والحكاية الشعبية والأسطورة فقد عرَّف الخرافة بأنها: "حكايةٌ بطولية ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أنَّ أبطالها الرئيسيين هم من البشر أو الجن، ولا دور للآلهة فيها".[3]

أما الحكاية الشعبية فهي "كالخرافة لا تحمل طابع القداسة، ويلعب الآلهة أدوارها. كما أنها لا تتطرَّق –كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى وقضايا الإنسان المصيرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، وذلك كمكر النساء ومكائد الزوجات، زوجات الرجل الواحد، وما أشبه ذلك من موضوعات. هذا وقد تتداخل الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية أما الأسطورة فتبقى نسيجاً متميزاً".[4]

وغير بعيد عن هذا التمييز بين الأشكال ما قام به صاموئيل هنري هووك في كتابه "منعطف المخيلة البشرية" فرأى أن "الحكاية الأسطورية Legend هي في الأصل قصص حياة القديسين التي تقرأ في الكنائس. أصبحت تعني الحكاية أو القصة التي تمثل موقعاً وسطاً بين الأسطورة والحقيقة التاريخية.

والمأثرة الشعبية Saga. الأقاصيص النثرية التي تروي حياة ومآثر بطل شعبي شهير أو أسرة أبطال، وتنتمي أصلاً إلى الإرث الشفهي المحكي.

---

[1] –سوّاح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، دار الكلمة للنشر، ط1، 1980، ص15.

[2] – المرجع نفسه، ص17.

[3] – المرجع نفسه، ص15.

[4] –المرجع نفسه، ص17.

والقصة الشعبية Folk story. الحكايات الشعبية ذات الطابع العام المتصل بتراث وتقاليد شعب أو مجموعة شعوب متقاربة في ثقافتها.

أما الأسطورة Mythe فهي نتاج المخيلة الإنسانية تنبثق من موقف محدد لتؤسس لشيء ما".[1]

وفي تعريف الأسطورة الذي وضعه: هـ، ج، روز، في معجم أكسفورد الكلاسيكي- أكسفورد 1970- يقول: "محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضع الأسطورة، وهي مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيرة القلقة في مواجهة أمثال تلك الظواهر".[2]

ويعطي الناقد الكندي نورثروب فراي الأسطورة بعداً لا زمنياً، ويمتد بها إلى آفاق مفتوحة حين يقول: "إنني أعني بالأسطورة في المقام الأول، نوعاً معيناً من القصة، إنها قصةٌ بعض شخصياتها آلهة أو مخلوقاتٌ أخرى أكثر قدرة من البشر. ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية: فعملها يحدث في عالمٍ هو فوق الزمن العادي أو سابقٌ له".[3]

فالأسطورة في التحليل الأخير هي قصة خلقها التصور البشري عن الطبيعة والكون، وحاول من خلالها أن يتلمَّس إجابات لأسئلة وجودية كونية، ولذلك كانت الأسطورة قاسماً مشتركاً بين البشر، فليس هناك شعب في هذا الكون إلا وله أساطيره الخاصة التي تلتقي أساطير غيره، فما سر هذا الالتقاء؟!

---

[1]- هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر، صبحي حديدي، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1983، ص9.

[2]- رانفين، ك، ك، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ط1، 1981.

[3]- فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، تر: هيفاء هاشم، دمشق، منشورات وزارة الثقافة 1992، ص49.

إنَّ الحديث عن وظيفة الأسطورة أولاً والأنماط الأسطورية الأولية ثانياً قد يكشف جوانب هذا السر ويضيئها.

2- وظيفة الأسطورة:

وكما تشعبت تعاريف الأسطورة، وتنوعت ولكنها كانت كلها تصب في مجرى واحدٍ فإن وظائف الأسطورة تتشعب وتتنوع أيضاً ولكنها تعود لتصب في مجرى واحدٍ.

فجوزيف كامبل يتحدث في كتابه -قوة الأسطورة- عن وظائف الأسطورة الروحية والوجودية والنفسية والاجتماعية، فيرى "بأن الأساطير تمثل المفاتيح التي توصلنا إلى أعماق قوانا الروحية، وقادرة في الوقت ذاته أن توصلنا إلى الفرح والاستنارة وحتى الغبطة الروحية.."[1]

وكامبل يتكلم هنا كمن عرف أمكنةً غير مطروقة، ويدعو الناس إلى زيارتها. ولهذا يعود فيؤكد الوظيفة الروحية للأساطير بقوله:

(الأساطير هي مفاتيح القوى الروحية للإنسان)[2]

ويوضح هذه الوظيفة الروحية بإسقاطها على جدلية الحياة والموت بالقول:

"إن الوجود الإنساني عامةً، قد تجلى في الأساطير، وهي بهذا المعنى تمثل قصةً بحثنا عبر الأجيال عن الحقيقة. من أجل المعنى، من أجل ما هو أساسي نحتاج جميعاً إلى أن نتلو قصتنا وأن نفهمها. نحن جميعاً نحتاج إلى أن نفهم الموت، وأن نكون على مستواه وأن نشتبك معه. نحن جميعاً بحاجة إلى المساعدة عبر مرورنا من الميلاد إلى الحياة، ومن ثم إلى الموت. نحن يلزمنا من أجل الحياة أن نتوجه إلى الأبدي، وأن نلمسه وأن نفهم الأسرار لكي نعرف من نكون."[3]

[1]- كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

[3]-المرجع نفسه، ص22.

كما يفضل في الوظيفة الإنسانية التعليمية للأساطير، فهي تعلم الإنسان كيف يواجه أزمات الحياة، وتعينه على هذه المواجهة بإبراز وجوده وكينونته:

"الأساطير. إنها أحلام العالم، إنها أحلامٌ بريئةٌ ولها صلةٌ وثيقةٌ مع المشكلات الإنسانية الكبرى. أنا أعرف عندما أصل إلى أي من هذه التخوم. الأسطورة تخبرني عنه، تعلمني كيف أستجيب إلى أزمةٍ محددةٍ: خيبة أمل، لحظة سرور. إخفاق أو نجاح، الأساطير تعلمني كياني وتخبرني من أكون".(1)

ويصيب كامبل كبد الحقيقة عندما يرى الأسطورة صيغة مجازية لقدرات روحية كامنة في الوجود البشري، وهذه القدرات الروحية يرمز إليها بالآلهة:

"والآن ما الأسطورة؟ عندما نسأل القاموس فمن المفترض أن يجيبنا بأن الأساطير إنما هي القصص التي تدور أحداثها حول الآلهة. وهذا يقتضي منا أن نسأل السؤال الآتي:

ما هو الإله؟ الإله هو تجسيدٌ لقوةٍ محركةٍ أو لمنظومةٍ من القيم يجري توظيفها في الحياة الإنسانية وفي الكون. بكلمةٍ أخرى، مجموعة من القوى تخصُّ جسدكَ وطبيعتكَ. والأساطير ليست سوى صيغة مجازية لقوى روحية كامنة في الوجود البشري. وهي تبعث الحياة فينا كما في العالم." (2)

ولكنه لا يهمل الوظيفة التربوية للأسطورة، فهي تعلّمنا الانسجام مع الحياة، والمصالحة معها مهما كانت تقلباتها مفاجئةً وقاسيةً:

"هناك وظيفةٌ رابعةٌ للأسطورة، وأعتقد أنها الوظيفة التي ينبغي أن يكون لكل إنسان صلةٌ بها، وأعني بها الوظيفة التربوية وترمي إلى كيفية العيش في إطار حياة إنسانية، وضمن أيِّ ظروفٍ معينة. الأسطورة يمكن أن تعلمك ذلك".(3)

---

[1]– المرجع نفسه ، ص37.

[2]– المرجع نفسه، ص48.

[3] –المرجع نفسه ، ص58.

ولعل من الجميل أن أختم الحديث عن رؤية –جوزيف كامبل– لوظيفة الأسطورة بهذه المقولة الرومانسية المكثفة والموحية، قبل أن أعود إلى إجمالها كما أجملتها من كتابٍ آخر:

"الميثولوجيا هي الأغنية. إنها أغنية الخيال. وقد نفخت طاقات الجسد والروح فيها. وقف ذات مرةٍ معلمٌ من طائفة –الزن– أمام طلابه ليلقي موعظةً. وفي الوقت الذي فتح فيه فمه ليتكلم انطلق عصفورٌ بالغناء، فما كان من الكاهن إلا أن قال: ها قد ألقيت الموعظة".(1)

فالوظائف الأربع للميثولوجيا كما يراها كامبل في كتاب –الأساطير والأحلام والدين– هي:

1– مصالحة الوعي مع الشرط المسبق لوجوده، وإنقاذ الوعي الإنساني من شعور الذنب في الحياة –صوفية، ميتافيزيقية–.

2– صياغة ورسم صورة للكون، صورة كونية تتماشى مع علوم العصر، ومع مثل ذلك النوع الذي مع سويته يجب أن تعتبر الأشياء كلها على أنها أجزاء من صورةٍ كليةٍ، عظمى مفردة، كما لو كانت أيقونةً: الأشجار، الصخور، الحيوانات، الشمس، القمر، والنجوم، كلها تقود إلى اللغز، هكذا فهي تخدم كوسائط للوظيفة الأولى، كوسائل ورسل للتعليم –كونية، كوزمولوجية.

3– تشرعن وتثبّت بعض الأنظمة الاجتماعية الخاصة، وتتحكم بمعيارها الأخلاقي كبنية موجودة خارج النقد أو التصحيح الإنساني (في الكتاب المقدس هناك فكرة الإله المشخص الذي خلق فعله العالم، ونُظِرَ إليه على أنه مؤلف ألواح الشريعة).

1– المرجع نفسه ، ص47.

4- تشكيل الأفراد وتنبيههم لأهداف ومثل فئاتهم الاجتماعية المتعددة، وبالتالي قيادتهم من المهد إلى اللحد خلال مسار الحياة الإنسانية، وهذه وظيفة سيكولوجية".[1]

ورأى أن هذه الوظيفة الهامة هي تحقيق التناغم بين العقل والجسد في رحلة الحياة الإنسانية الشاقة، وتحقيق التوافق مع الطبيعة وهذا ما يعبر عنه جوزيف كامبل في موضعٍ آخر في كتابه -قوة الأسطورة-:

"القصد من الأساطير القديمة هي أن تناغم بين العقل والجسد. بإمكان العقل أن ينطلق بعيداً وبأساليب عدة، ويبتغي أشياء لا يريدها الجسد، والأساطير والشعائر كانت وسائل من شأنها أن تضع العقل في انسجام مع الجسد، وأن تجعل أساليب الحياة متوافقة مع ما تمليه الطبيعة".[2]

وقد لا تبتعد الباحثة -مارلين ستون- عن هذه الوظيفة للأسطورة حين تتحدث عن دورها في تمكين الإنسان المعاصر من استيعاب عالمه وتعرفه نفسه حين تقول:

"فالأساطير تقدم أفكاراً ترشد الإدراك وتفرض علينا أن نفكر ونلمس بطريقة خاصة".[3]

"وهكذا فإن كثيراً من القصص تخبرنا عن الأزمنة القديمة بما يكفي لأن نتفهم مواقفنا ونستوعب العالم حولنا ونتعرف على أنفسنا. فأخلاقنا ومناقبنا وسلوكنا وقيمنا وحس الواجب، وحتى حس المرح تتطور عادةً من الحدوتات والخرافات الطفولية".[4]

---

[1] - كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 2001، ص131.

[2] - كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 1999، ص106.

[3] - ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر: حنّا عبود، دمشق، دار الأهالي، 1998، ص31.

[4] - المرجع نفسه، ص32.

ويبدو أن ثمة إجماعاً على هذه الوظيفة التربوية و السلوكية في تنظيم السلوك الاجتماعي والعلاقات بين البشر، فالباحث، ف. س. نرسيسيان في كتابه: -الفكر السياسي في اليونان القديمة- يقول:

"فالأسطورة باعتبارها شكلاً خاضعاً للمعرفة التاريخية كانت في الوقت ذاته مصدراً للقواعد والمقاييس الدنيوية للسلوك الملحوظة تماماً الآن في عصرهم وفي المستقبل. فقد استخدمت الأسطورة كنمط من العلاقات البشرية التي أضفت عليها القداسة سلطةً إلهية. وفي الفترة التي سيطرت فيها الآراء الميثولوجية للأصل المقدس (الكوني، السماوي) للمؤسسات الاجتماعية على عقول الناس.

شكلت الأسطورة أساس الأيديولوجية الشمولية التي لم تعارضها فكرةٌ أو مفهوم أو مبدأ من الأفكار أو المفاهيم أو المبادئ المنافسة".(1)

وأرى أن الباحث في الأسطورة فراس سواح قد أوجز وظائف الأسطورة بدقةٍ وعمقٍ حين رأى أنها إجاباتٌ عن أسئلةٍ كونيةٍ ملحة، إنها مرشدنا ودليلنا في الحياة، بل إنها مجمع الحياة الفكرية والروحية لإنسان العصور القديمة، ولكنها تمتد إلى الحاضر والمستقبل:

"فالأسطورة نظام فكري متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه.

إنها إيجاد النظام حيث لا نظام، وطرح الجواب على ملحاح السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود، لنجد مكاننا فيه ودورنا في إيقاعات الطبيعة.

---

[1] – نرسيسيان. ف. س. الفكر السياسي في اليونان القديمة، تر: حنا عبود، دمشق، دار الأهالي، ط1، 1999، ص9.

إنها الأداة التي تزودنا بمرشد ودليل في الحياة، ومعيار أخلاقي في السلوك.

إنها مجمع الحياة الفكرية والروحية للإنسان القديم".[1]

3- أنواع الأسطورة:

يميز الباحثون في الأسطورة بين أنواع مختلفة لها، فالباحث الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه –الأساطير– دراسة حضارية مقارنة يميز بين الأنواع الآتية:

أ- الأسطورة الطقوسية: Ritual Myth وهي الأسطورة التي ارتبطت بعمليات العبادة. ويعد نشيد: إينوما إيليش Enuma Elish الذي كان ينشده الكهنة مثالاً لهذا النوع.

ب- الأسطورة التعليلية: كأسطورة تموز أو أدونيس. وتعليل تعاقب الفصول في بلاد الرافدين أو الساحل السوري من الخريف إلى الشتاء فالربيع...

جـ- الأسطورة الرمزية: كأسطورة الأرض الأم، (الأرض أمُّنا). وأسطورة: كرونوس كرمز الزمن الذي لا يفنى بينما يفنى كل شيء.

د- التاريخسطورة: Legend Myth، كملحمة جلجامش، وملحمة بلاد الرافدين الخالدة.

ويبقى منطق الأسطورة على اختلاف أنواعها هو "اللامنطق واللامعقول واللازمكان، وفي هذا كله تبدو الأسطورة وسطاً بين الحلم واليقظة. أو لعلها تبدو كأنها ضربٌ ممتعٌ من أحلام اليقظة".[2]

والباحث صموئيل هنري هووك يميز في كتابه –منعطف المخيلة البشرية بين الأنواع الآتية:

1- أسطورة الطقس، وهي ذاتها الأسطورة الطقسية Ritual Myth.

2- الأسطورة السببية التكوينية، وهي ذاتها الأسطورة التعليلية Aetiological.

3- أسطورة العبادة، Cult Myth.

---

[1] – سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، دار الكلمة، ط1، 1980، ص15.

[2] – زكي، أحمد كمال، الأساطير، بيروت، دار العودة، 1979، ط2، ص115.

4- أسطورة الصِّيت، Prestige Myth.

وهذه الأساطير على اختلاف أنواعها نتاج المخيلة الإنسانية تنبثق من موقف محدد لتؤسس لشيء ما. لذلك فالسؤال الجدير بالطرح ليس القائل: "أهي حقيقية؟" بل: "ما المقصود منها؟".[1]

4- الأنماط الأسطورية البدئية أو الأولية:

- تدين الأنماط الأولية الأسطورية بفضل اكتشافها البدئي إلى عالم النفس كارل غوستاف يونغ الذي خرج علينا بنظرية اللاوعي الجمعي، "فالإنسان على مدى التاريخ يسجل تجاربه أو ما يبدو منها خطيراً ومؤثراً في حياته، وهو في أي مجتمع يختزن في ذهنه أشياء عن شتى الأطوار التي مر بها هو وأجداده، وقد يلح عليه بعض المخزون بما يدل على وجوده في دائرة الشعور من حيث هو مكون لحقائق قائمة، وبينما يظل بعضه الآخر في الأعماق محتفظاً بكل ما وعته الإنسانية منذ ما قبل العصر الحجري القديم، ومن حين إلى حين يندفع إلى السطح بحيث يمكن أن يشاهد ويقرأ، وقد لحظ أصحاب علم النفس التحليلي أن الأسطورة Myth والأسطوريخ Legend والخرافة Falile يمكن أن تكون بمثابة أعراض تدل على حقائق أخرى، فتبدو هنا رموزاً لظواهر نفسية لا شعورية تمثل قوى تتحكم في مسيرة الفرد وسلوكه الاجتماعي".[2]

و" لقد انتهى يونغ إلى أن الرمز في عناصره الأثنولوجية ليس إلا تعبيراً عن اللاشعور في إطار الجماعة، لأنه في جوهره وليد الخبرات الحضارية التي بدأت ببداية البشرية، وشملت خبراته الروحية والفكرية والاجتماعية -بجانب الدوافع الحيوية الفرويدية- ثم استوت في طبيعته بحيث صارت جزءاً من كيانه، واكتسبت

---

[1] - هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، اللاذقية، سورية،، دار الحوار، 1983، ط1، ص9.

[2] - زكي، أحمد كمال، الأساطير، بيروت، دار العودة، ط2، 1979، ص263.

من ثم صفة النماذج عنده، ولهذا يبدو الإنسان في مفهوم –يونغ– حاملاً دليل وحدة نفسه على توالي العصور واختلاف الأمكنة".[1]

"والحقيقة أنَّ مفهوم يونغ للوحدة النفسية للإنسان لا يعني صدوره عن قومية واحدة، وإنَّما يعني وجود قيم منشئة لأفراد كلّ مجتمع برغم اختلاف البيئات وتنائي المسافات. وهذه القيم توجد مرتبطةً بالأساطير أو برموز غير واضحة تعرض للفرد في مناماته وذكرياته، وكذلك في حكاياته التي تؤثر تأثيرات متشابهة في التعبير عن الوقائع المتجدِّدة".[2]

ويكمل الدكتور أحمد كمال زكي جهده الطيب في إضاءة اللاوعي الجمعي، والأنماط الأولية كما عرضها يونغ فيقول:

"إنَّ القيم المنشئة هي النماذج العليا التي يرتبط الناس بها في كل مكان، وهذه تدّخرها الأساطير وما يجري مجراها بالقدر الذي تدَّخره الذاكرة غير الواعية، وتبدو من هنا مكملاً لشخصية الأديب الكبير – شاء أم لم يشأ– من حيث هي واقعٌ تاريخيٌ يمتصُّ كل ما حوله من مظاهر ثقافية واجتماعية".[3]

فالنماذج العليا أو الأولية هي تعبيرٌ عن قوى روحية كامنة في اللاَّشعور الجمعي. وترى الأديبة الباحثة ريتا عوض في دراستها شعر الشاعر خليل حاوي أنَّ المدرسة الألمانية انتهت في مذهب شلنغ وكولريدج إلى الجمع بين الوعي واللاوعي في عملية الخلق الشعري.

فرشتر ظلَّ يؤكد تأكيد هيردر على اللاوعي وحده، ويحاول أن يدرك الجانب المظلم منه، فإذا به يكشف عن هاويةٍ يستحيل سبر أغوارها، وعن غريزةٍ تتخطى حدود الزمان إلى فوضى سرمدية تصدر عنها الأساطير والتكهنات والأشباح والأحلام والأبالسة، وتتبدى للآثمين كائناً يشيع فيهم الرعب ويعيرهم روحاً مطلقاً

---

[1]– المرجع نفسه، ص264.

[2]– المرجع نفسه، ص264.

[3]- المرجع نفسه، ص264.

يدفعهم إلى السجود والصلاة، وهذه الفوضى هي كذلك أصل الشعر ومصدره، فإن الشاعر العبقري يشبه السائر في منامه من وجهين: يبلغ في صحوة الحلم ما يقصر عنه في اليقظة، ويتصاعد عبر الظلمة في مدارج الحقائق إلى أعلى مراتبها.[1]

وترى أن يونغ لم يفترق عن رشتر ولم يزد عليه فيما قرر عن طبيعة اللاوعي الذي سماه بالجماعي، وعن طبيعة مضامينه التي عرفت بعده بالنماذج العليا: Archetypes فاللاوعي كما يراه يونغ:

"يعمُّ النفوس جميعاً ويستقل عن الزمان والبيئة، ويرجع إلى هاويةٍ أولية تصدر عنها أهوال الليل والمسوخ التي تغمر الأحلام، كما تصدر الرؤى التي تصنع الأساطير، رؤى الشعراء والأنبياء، وتتصاعد تجارب اللاوعي في غور لا زمني غريبةً، باردةً، متنوّعةً، شيطانيةً، سخيةً، وتشكل رواسب نفسية لاشعورية. شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية... فهي إذا نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية محورية".[2]

ويرى جوزيف كامبل وهو من أهم الباحثين في الأساطير والأنماط البدئية أن هذه الأنماط هي الأفكار المشتركة للأساطير تأتي من الأعماق وتتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً للشروط التاريخية والبيئية، فيقول في تفسير الأنماط البدئية:

"يوجد تفسيران، أولهما أن النفس البشرية بشكل أساسي واحدة في كل أنحاء العالم، النفس هي التجربة الداخلية للجسد البشري، الذي هو أيضاً بشكل أساسي واحدٌ في الكائنات البشرية كلها، الأعضاء ذاتها، الغرائز ذاتها، الدوافع ذاتها، الصراعات والمخاوف. بعيداً عن هذا الأساس المشترك يأتي ما يسميه –يونغ– الأنماط البدئية التي هي الأفكار المشتركة للأساطير... ما هي الأنماط البدئية؟

---

[1]– عوض، ريتا، خليل حاوي ، فلسفة الشعر والحضار، بيروت، دار النهار، ط2، ص113.

[2]– المرجع نفسه، ص114.

هي أفكار أولية أو ما يمكن أن يسمى بأفكار الأساس، وقد قال يونغ عن هذه الأفكار بأنها أنماط بدئية للاوعي. النمط البدئي يمثل أفضل تعبير في هذا المجال لأن الفكرة الأولية تفترض عملاً عقلياً.

النمط البدئي للاوعي يعني أنه يأتي من الأعماق. والفرق بين الأنماط البدئية للاوعي حسب يونغ، وبين عقد فرويد، هو أن الأنماط البدئية للاوعي هي تجليات لأعضاء الجسد وقواها.

والأنماط الأولية قائمة على أساس بيولوجي، بينما ليس اللاوعي الفرويدي سوى مجموعة من التجارب المرضية للفرد خلال حياته. اللاوعي الفرويدي هو لاوعي شخصي مرتبط بسيرة الحياة الشخصية. أما الأنماط البدئية للاوعي اليونغي فهي بيولوجية. لقد ظهرت هذه الأنماط البدئية في كل أنحاء العالم، وفي أزمنة مختلفة من تاريخ البشرية، واتخذت أشكالاً مختلفة تبعاً للشروط التاريخية والبيئية".[1]

ويونغ يميّز نظامين أو عمقين في اللاوعي، الفردي والجمعي. اللاوعي الفردي إنما هو مركب طبقاً لوجهة نظره بصورة واسعة من مكتسبات شخصية: إمكانات وميول، محتويات منسية أو مكبوتة مستقاة من تجربة الفرد الذاتية، يقول: "اللاوعي الجمعي هو وظيفة بيولوجية أكثر منها بيوغرافية، محتوياتها مرتبطة بالغرائز، ولا تتعلق بأحداث التجربة الشخصية، وإنما بسيرورة دورة الطبيعة كما هي موجودة في البنية التشريحية للإنسان العاقل، وهي بالتالي عامة في الجنس البشري".[2]

فالنمط البدئي إذا هو النموذج الأصلي، وهذا النموذج جماعي دائماً ويكون مشتركاً بين الأمم، وعاماً في جميع العصور.. ومهما يكن رأينا في هذا النموذج الجماعي فهو موروث مع تركيب الدماغ، وينشط دائماً عندما تكون الأفكار المماثلة

---

[1]– كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 1999، ص82.

[2]- كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 2001، ص167.

غير ممكنة لأي سبب خارجي أو داخلي، ويونغ يرى أن "معظم الرموز تتخذ صوراً بدائية أو مواضيع أسطورية مستقرة في اللاوعـــي الجمـــاعي ومتـــصلة بالنمـــاذج العليا".(1)

وهكذا فإن ما اندثر من هذه الأنماط البدئية استحال بعـــضه رمـــوزاً فـــي آداب العالم، وتلفع بعضه الآخر ما سماه يونغ Jung باللاوعي الجماعي متصلاً بالنماذج العليا أو المنشئة Archetypes.

ويستبعد يونغ منذ عام 1910 فكرةً مفادها أن الحياة النفسية لا تبدأ بـــالتكون إلا بعد الولادة فيقرر:

"الموجود الإنساني يحوز على كثير من الأشياء التي لم يكتسبها أبداً بنفسه، ولكنه ورثها من جدوده القدماء. إنه لا يولد لوحةً بيضاء لكنه يولد في حالةٍ من اللاشعور فقط. ويحمل عند ولادته أجهزةً منظمةً إنسانيةً على نحوٍ نـــوعيٍ، جـــاهزة للعمـــل الوظيفي، يدين بوجودها لديه لآلاف السنين من التطور الإنساني.. ويحمل الإنـــسان عند ولادته مخطط وجوده، مخططه الأساسي. لا مخطط طبيعته الفردية فحسب، بل ومخطط طبيعته الجمعية أيضاً".(2)

ويتابع القول مبيناً التكون التدريجي لهذه الأنماط عبر التاريخ:

"تنطوي الحياة النفسية على استعدادات لاشعورية تجعل الوجود الإنساني ممكنـــاً وتنظمه. إنها الشروط القبلية للتجربة الراهنة. وهي تكونت تـــدريجياً فـــي مجـــرى التاريخ".(3)

فالأنماط الأولى هي، إذا صح القول، أساس النفس الـــشعورية، وهـــي أســـس محجوبة بعمق ويرثها الإنسان مع بنية دماغه، فالنمط الأولي ينتقل انتقـــالاً وراثيـــاً،

---

[1]- زكي، أحمد كمال، الأساطير، بيروت، دار العودة، ط2، 1979، ص127.

[2] –هومبيرت، إيلي، كارل غوستاف يونغ، تر: وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة، 1991، ص139.

[3]– المرجع نفسه، ص140.

والظروف هي التي تصنع مادة الصورة أو الرمز، وتمثل الثقافة دوراً محدداً على هذا المستوى.

ويمكن القول مع يونغ:

"الأنماط الأولية هي أعضاء النفس قبل العقلانية".[1]

وفي كتابه –البنية النفسية عند الإنسان– يرى يونغ أن: "النماذج البدئية أنماط من الإدراك، وحيثما وجدنا أنماطاً من الإدراك تتكرر بانتظام وبصورة واحدة، فإنما نتعامل مع نموذج بدئي، بصرف النظر عما إذا كنا نقر بصفته الميثولوجية أم لا".[2]

ويترجم الأستاذ نهاد خياطة اللاوعي الجمعي بالخافية الجامعة، من خلال ترجمة كتاب يونغ –البنية النفسية عند الإنسان– الذي يقول فيه:

"الخافية الجامعة جزء من النفس –سايكي– يمكن تمييزه سلباً من الخافية الشخصية من حيث أن الخافية الجامعة غير مدينة بوجودها كالخافية الشخصية وليست بالتالي كسباً شخصياً. وبينما تتكون الخافية الشخصية أساساً من محتويات كانت شعورية في وقت ما ثم ما لبثت أن اختفت عن الواعية بعامل النسيان أو الكبت، فإن محتويات الخافية الجامعة لم تكن قط في الواعية، وتبعاً لذلك ليست من مكتسبات الفرد، بل هي مدينة بوجودها حصراً للوراثة. وبينما يتألف معظم الخافية الشخصية من عقد Compleles تتألف محتويات الخافية الجامعة من نماذج بدئية Archetypes.

ويشير مفهوم النموذج البدئي، وهو معادلٌ لا غنى عنه لفكرة الخافية الجامعة إلى أشكال محددة من النفس تبدو ماثلة في كل زمان ومكان، يسميها البحث الميثولوجي محاور Molifs".[3]

---

[1]– المرجع نفسه، ص146.

[2]– يونغ، كارل غوستاف، البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1997، ص73.

[3] –يونغ،البنية النفسية عند الإنسان ، ص77–78.

وفي الصفحة ذاتها يقرر يونغ أطروحته حول النماذج أو الأنماط الأولية فيقول: "أطروحتي إذن كالتالي: بالإضافة إلى وعينا المباشر وهو ذو طبيعة شخصية كلياً، ويعتقد أنه النفس التجريبية الوحيدة. هناك جملة نفسية ثانية ذات طبيعة جماعية وعالمية غير شخصية، واحدة لدى جميع أفراد النوع البشري. هذه الخافية العامة لا تنمو فردياً بل هي موروثة، وتتكون من أشكال سابقة الوجود، هي النماذج البدئية، ولا تصبح واعيةً إلا على نحوٍ ثانوي، وتعطي شكلاً محدداً لمحتويات نفسية معينة".(1)

وفي إعداده وعرضه للدين في منظور يونغ يرى نهاد خياطة أن أهم ما كشفت عنه المدرسة اليونغية هو الوراثة النفسية المتمثلة بالخافية الجامعة وما احتوت عليه من نماذج بدئية Archetypes، في مقابل الوراثة الجسمانية، فالخافية الجامعة – العامة– طبقةٌ أعمق من الخافية الخاصة أو الشخصية، وأبعد منها غوراً، وهي المادة المجهولة التي نشأت منه واعيتنا.(2)

فيونغ يذهب إلى "أن النماذج البدئية قد تشكلت على مدى ألوف السنين عندما بدأ الدماغ والوعي البشري ينفصلان عن الحالة الحيوانية، لكن طرأت على صورهما أو نماذجهما البدئية في وقتٍ كانت فيه ذات طبيعة أولية تتصف بالمرونة طرأت تعديلات أو تغييرات كانت متطابقة مع العهد الذي ظهر فيه الدماغ والوعي على النحو الذي تقدم ذكره. بعض هذه الصور ولاسيما التي تدل على تغيير هام في الحياة النفسية، يظهر على أشكال هندسية أو مجردة، المربع أو الدائرة أو العجلة، وقد تظهر منفردةً أو مجتمعةً في شيء من الحذق تشكل معه رمزاً نموذجياً ذا أهمية خاصة، وبعضه الآخر يتبدى أشكالاً بشرية أو شبه بشرية، آلهة وإلهات، أقزاماً

[1]- المرجع نفسه، ص78.

[2]– خياطة، نهاد، الدين في منظور يونغ، إعداد وعرض، حلب، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2000، ص11–12.

وعمالقة، حيوانات أو نباتات حقيقية أو وهمية. نجد عليها أمثلة لا حصر لها من علم الأساطير".(1)

ويرى الباحث فراس سواح أن "يونغ كان من أكثر تلامذة فرويد اهتماماً بالأسطورة وتعمقاً في دراستها وتعويلاً على أهميتها وعمقها ودلالتها. وفي رأيه أن كل المحاولات التي بذلت لتفسير الأسطورة لم تسهم في فهمها، بل على العكس قد زادت في الابتعاد عن جوهرها، وزادت من حيرتنا نحوها. وهو يقتفي أثر فرويد في النظر للأسطورة كنتاج للاشعور، ولكنه يفترق عنه جذرياً عندما يقرر أن اللاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو اللاشعور الجمعي للبشر وهو يناقض نظرية فرويد القائلة: إن الأسطورة والحلم إنما يشفان عن مكنونات العصر المكبوتة في لاشعور الفرد، وإنها من التعويض عن رغبات لم يقيض لها إرضاء حقيقي. فالصور والخيالات المتبدية في الحلم والأسطورة لم تكن في وعي الفرد الشخصي في يوم من الأيام. ولذا فإنها لم تكبت والأصح أن نقول إنها عاشت في اللاشعور الجمعي، ولكن انبثاقها كان من خلال الفرد. فنحن عندما نتنفس لا نستطيع تفسير هذا التنفس فردياً، ولذا يمكن القول: إننا ممتلكون من قبل هذه الصور والخيالات أكثر من كوننا مالكين لها.

ونحن كلما تعمقنا نحو طبقات النفس السفلى، غادرنا عالم الفرد الشخصي تدريجياً واقتربنا من الأرضية المشتركة بين البشر، إلى أن نصل إلى قاع النفس إذ لا نجد هناك سوى العالم بكل بساطةٍ. مجرداً من أي طابع شخصي فردي، تماماً كما هو الأمر عندما نحلل المواد المكونة للجسد الإنساني إذ تعود مادة الكربون الموجودة في الجسم إلى الكربون الطبيعي الذي تشكل منه جميع الأجسام.

فمن خلال رموز الأسطورة نجد أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقاً، كان أقرب للعالمية والشمول الإنساني".(2)

---

[1]–يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التحليلي، دار الحوار، ص31–32.

[2]– سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة للنشر، ط1، 198، ص13–14.

وثمة أديب آخر إلى جانب رشتر سبق يونغ إلى صياغة نظرية صــريحة فــي طبيعة ما يشتمل عليه اللاوعي الجماعي من نماذج عليا هو تشارلس لامب 1775-1834.

إذ قرر "أن السعالي والأفاعي المتعددة الرؤوس والوحوش الثلاثيــة الــرؤوس والحكايات المرعبة عن الوحوش المجنحة التي تنفث الروائح القاتلة التــي تتبــدى للذهن الغارق في الخرافة. ولكنها هناك من قبل. ذلك أنها نسخٌ منقولةٌ أو نماذج. أما النماذج الأصلية فهي فينا، وهي خالدةٌ.وهذه المرعبات سواء أكانــت ســابقةً علــى وجود الجسد، أو وجدت دون أن يوجد، فشأنها واحدٌ لا يتغير".[1]

لكن ليونغ فضلاً كبيراً لا ينكر، فهو الذي رسخ النظرية وأشاعها وأضاف إليها نظريتي اللاوعي الشخصي والوعي المحض، فجعل منها مذهباً شاملاً فــي طبيعــة النفس وعملية الخلق الشعري وبخاصة إبداع الرموز الشعرية التي هــي تجليــات الأنماط أو النماذج البدئية القابعة في اللاوعي الجماعي للإنــسان أو فــي خافيتــه اللاواعية.

---

[1] – عوض، ريتا، خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة، بيروت، دار النهار، ط1، 2002، ص114.

الفصل الأول

((الأنماط الأولية))

- نمط الأم.
- نمط الأب.
- نمط البطل.
- نمط الإله.
- نمط الخلق.
- نمط الطوفان.
- نمط التنين.
- الأسطورة والأدب.
- النقد الأسطوري.

الأنماط الأولية

1- نمط الأم:

وكي لا أبقى في إطار التعريفات والتنظيرات لهذه الأنماط الأسطورية البدئية أو الأولية فإنني أستعرض أهمَّها لإضاءة أجوائها وتحديد ملامحها لتكون الأساس المتين في مواجهة شعر التفعيلة في سورية، وقد يكون تسلسل هذه الأنماط نابعاً من أهمية حضورها وسعة انتشارها، فنمط الأم الذي ابتدئ به حاضرٌ دائماً وواسع الانتشار.

ويونغ يتفق مع فرويد في أنَّ الطفولة تعيد تمثيل ذكريات إنسان ما قبل التاريخ، وأن كلَّ طفلٍ بل كلَّ بالغٍ رشيد يرى عند الأمّ الصّورة البدائية التي تدفئ وتغذّي وتحمي وهي تقترن بالأرض المغذية والخضرة المخصبة والبقرة الحلوب، وإذا رآها في حلمه وحشاً مفترساً أو ساحرةً شريرةً فلأنَّها اعتادت أن توجِّه إليه ما يصدمه، ويقابل هذا تماماً في الأساطير قتل الصغار أو إخصاءهم.[1]

"فالغايا أو الجايا: ربّة الأرض البدائية، وهي تجسيدٌ للأرض التي عبدت باعتبارها الأمّ المنعمة على الجميع. ومن هنا كلمة الجيوغرافي، أي صورة الأم الأرض، حيث أخذ علم الجغرافيا اسمه".[2]

فالأرض هي أمّنا، وكلُّ ما يحصل للأرض من سوء لا بدَّ من أن يحصل هو ذاته لأبناء الأرض، كلّ ما نعرفه أنّ الإنسان لا يملك الأرض، العكس هو الصحيح،

---

1 – د. زكي، أحمد كمال، الأساطير، بيروت، دار العودة، ط2 1979، ص128.

2 – كامبل، جوزيف، قوّة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق ، دار الكلمة، ط1، 1999 ،ص59.

الأرض تملك الإنسان." كلُّ الأشياء مرتبطة بعضها بالبعض الآخر مثلها مثل الدم الذي يوحدنا جميعاً، الإنسان لم ينسج نسيج الحياة، هو مجرد خيط فيها، ما يفعله للنسيج يفعله لذاته".[1]

ويرى كامبل أن "الشخصية الأسطورية لأمّ العالم تزود الكون ذاته بالخصائص الأنثوية الجوهرية الحامي الأول والمطعم. في المقام الأول ينبثق ذلك من التخيل العفوي. ومن ثمَّ يتجاوز علاقة ضيقة لا يمكن إغفالها بين موقف الطفل الصغير تجاه أنه، وموقف المشكّل مقابل العالم الخارجي، وكذلك فإنَّ هذه الصورة البدئية قد استخلصت منها فوائد كثيرة في عدد من الموروثات الدينية، من أجل تنقية الروح وتحريرها من أحادية النظرة. والاندماج في طبيعة العالم المرئي، وهذا ما كان موعى تربوياً".[2]

– ويرى يونغ أنّ الأمّ تمثّل اللاشعور بصفتها الموجود الأول، فيقول:

"هذه الصّورة للأمّ التي كان الناس قد انشدوا لها ومجّدوها في جميع الأزمنة وجميع اللغات، وهذا الحبّ الأمومي الذي يشكل جزءاً من الذكريات الأكثر إثارةً وانفعالاً والأكثر مقاومة للنسيان خلال سنّ الرشد، والذي يعني الجذر السري لكلِّ صيرورةٍ،ولكلِّ تحوُّلٍ، والعودة إلى المنزل والحفاوة والأساس الأولي لكلِّ بدايةٍ ولكلّ نهاية. والأمّ المعروفة معرفة صميمية والغريبة كالطبيعة والحنون حناناً كلّه حبّ والقاسية كالدق. والموزعة الشهوانية وغير السؤوم من الحياة أبداً. أمّ الآلام والباب القاتم الصامت الذي نغلق على الموت هو حبٌّ أمومي، إنها تجربتي أنا، وسرّي أنا".[3]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 61.

[2] – كامبل: جوزيف: البطل بألف وجه. تر: حسن صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، 2003، ص119.

[3] – هومبيرت، إيلي "كارل غوستاف يونغ"، تر: وجيه أسعد, دمشق، وزارة الثقافة، 1991، ص 81-82.

ويرى كامبل "أنَّ سحر المرأة هو ذاته سحر الأرض، وكلٌّ منهما مرتبطٌ بالآخر. ولذلك فإنَّ تشخيص الطاقة التي تعطي الحياة للأشكال والغذاء يتمثّل بالضرورة في صورة الأنثى.. عندما يكون لديك إلهة خالقةٌ فجسدها هذا الكون برمته، وهي والكون شيءٌ واحدٌ".[1]

ولنمط الأم "الربَّة الأرض تجلياتٌ وتشظيات ، فقد تتجلَّى جميلةً حنوناً ومعطاء، وقد تتجلى قبيحةً متعطشةً للدماء، فكامبل يرى في نمط الأمّ:

"الكالي الإلهة وجهان: العروس الجميل "بارفني" والوجه القبيح المتعطّش للدماء. وجهُ لزوجة الإله شيفا".[2]

فالأمومة في وجهٍ من وجوهها تضحيةٌ، لهذا تصبح الأمُّ رمزاً للأمّ الأرض. إنّها هي التي أنجبتنا. وعليها نعيش، ومن جسدها نستقي طعامنا.

وهكذا تكون الأنثى رمزاً كبيراً للحياة، وتصبح بالنسبة لروحٍ نقيةٍ، نقيةً، نقيةً جدَّاً.

أمّا عندما تهيج العواطف، وتهيج الحروب نتيجة الجهل والغيرة والأثرة فإنَّ الأنثى المرة الأمّ تطلُّ علينا بوجهها القبيح أفعى مغويةً ومدمِّرةً في الآن نفسه، فقد جاء في سفر التكوين: "هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها؟ فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت. فقال الربُّ الإله للمرأة: ما هذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة: الحيَّة غرَّتني فأكلته".[3]

فالأفعى تحمل في ذاتها رمز المعنيين: أي سحر الحياة وفي الوقت نفسه الرعب إزاءها. فالعهد القديم يقول إنَّ الحياة فاسدةٌ، وكلُّ نبضٍ طبيعي مصدر للخطيئة ما لم يختن أو يُعمّد. والأفعى تبعاً لذلك هي التي جلبت الخطيئة إلى العالم، والمرأة هي

---

[1] – كامبل، جوزيف، قوَّة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق ، دار الكلمة، ط1، 1999 ص241.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

[3] – الكتاب المقدس، بيروت، لبنان، جمعيات الكتاب المقدّس المتحدة ، 1948، الإصحاح الثالث، ص3.

التي قدَّمت التفّاحة إلى الرجل. والتطابق بين الخطيئة وبين كل من المرأة والأفعى، وكذلك ارتباط الحياة بالخطيئة، كلٌّ ذلك يمثّل الصيغة التي أعطيت للقصَّة بكاملها في العهد القديم من الكتاب المقدَّس، وهذا ما دعي بعقدة السقطة أو السقوط.

فكما الأمُّ تجلب الحياة إلى هذا العالم، وحواء هي أمُّ هذا العالم الحـــالي، فإنّهـــا تخرجه بالإغواء منها ليظل معلَّقاً بأمل العودة الجديدة بعد المـــوت، فـــالمرأة تمثّـــل الحياة، والإنسان لا يستطيع أن يدخل الحياة إلاَّ بواسطة المرأة. وهي التي تخرجـــه منها، وكأنّها تأتي إلى عالم الثنائيات المتضادة إلى عالم المعاناة.

"وهناك في الحقيقة تفسير تاريخي يقوم علـــى قـــدوم العبـــرانيين إلـــى أرض الكنعانيين، وإخضاعهم تلك الشعوب الأصلية. المبدأ الإلهي عند شعب كنعان كـــان يقوم على الإلهة الأنثى، وكان يرتبط مع الإلهة التي هي الأفعى. إنها رمـــز وســـرُّ الحياة.

أمّا المجموعة الوافدة التي تتبنّى الإله المذكَّر فقد رفضت هذا التوجّـــه بكلمـــات أخرى هناك رفض تاريخي للآلهة الأمِّ يتجلّى في مسألة جنّة عدن".[1]

"وهناك صيغةٌ أخرى للموضوع ذاته: عندما تغلّبت بسيـــشه علـــى الواجبـــات الصعبة كلها منحها جوبتير ذاته جرعةً من أكسير الخلود، ذلك أنها الآن وإلى الأبد مع حبيبها كيوبيد موحّدةً في فردوس الشكل الكامل، والسرّ ذاته تحتفل به كـــلُّ مـــن الكنيسة الأرثوذكسية والكاثوليكية لدى حفلة سفر ماريا إلى السماء. فالعذراء ماريـــا أخذت في مقصورة الخطيبة السماوية حيث يجلس ملك الملوك على عرشـــه بـــين النجوم.[2]

وقد اختلفت الأسماء التي أطلقت على الأمّ الكبرى لكنّ الجوهر واحـــد، فلـــدى الكنعانيين كانت "عشيرة" الأم الكبرى وهي زوجة –إيل– وكانت تُدعى أيضاً إيلات

---

[1] – كامبل، جوزيف، قوّة الأسطورة. ص 77.

[2] – كامبل: جوزيف/البطل بالف وجه، تر: حسن صقر، دمشق، دار الكلمة ط1 ،2003 ،ص 125.

نسبةً إلى إيل، وهي عناة حبيبة الإله بعل وكانت تلقب بالعذراء، وهي جياوغيا وعستارت، وعشتار وعشتاروت...

وقد اختصرت هذه الأسماء كلُّها لتصبَّ في اسم واحدٍ هو عشتار التي عدَّها البابليون أمَّ الجميع، وأقدم تماثيلها تصوِّرها امرأة تضغط نهديها بين يديها لتدرَّ الحليب غزيراً لإطعام شعبها.

"وفي هيكل عشتار بين سحب البخور المتصاعد هكذا كانت ترتِّل الصبايا "العشتاريات المنذورات لها، وقد تضمخن بالعطر والطيب:

أحمدك وأبتهل إليك.

أيتها المليكة السلطانية.

الإلهة القادرة

يا أجمل الجميلات.

التي تشعلين فيَّ نيران الرغبة.

يا حامية الجيوش.

والإلهة التي لا تُدرَك.

إلهة الرجال والنساء...

أصلي إليك، يا سيدة السيدات، إلهة الإلهات.

أيتها المتألقة ، عشتار.

حيثما نظرت، نهض الميت حيّاً.

وقام المريض معافى.

والضّال إذا رأى وجهك اهتدى إلى الطريق...[1]

---

[1] – جبرا، إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، بيروت لبنان، المؤسسة العربية، ط1 1971، ص146

وكانت عشتار تمثّل المرأة الكاملة وهي في الذروة من أنوثتها، فهي ربّة الفـــرح وربّة الحب، وعن طريقها فقط تتحقّق ملذَّات الحب:

احمدوا عشتار، أعظم الإلهات مهابةً،

قدّسوا ملكة النساء، كبيرة الأجيجي.

رداؤها الحبُّ واللّذة.

وملؤها الحيوية، والفتنة والإثارة.

في شفتيها الحلاوة وفي فمها الحياة.

وإذا ما تجلَّت للبشر عمَّت البهجات والتهاليل.

رائعة هي، والحجب الشفّافة تُلقى على رأسها.

قوامها جميل ، عيناها برَّاقتان.

إنها الإلهة التي في كلماتها نصحٌ ومشورة.

ومصير كلّ شيء في يدها.

بالنظرة منها يفيض الفرح.

والقوة والجلال، إنها الإلهة الحامية والروح الحارسة...[1]

وجعل البابليون من عشتار كوكب الزهرة، إلهة المساء وإلهة الصباح، قالوا: إن أباها هو –سين– الإله قمر، وإنّ أخاها –شاماش– الإله الشمس، غير أن عشتار لم تكن ربة الخصب وإلهة الحبّ فقط، بل كانت إلهة الحرب والموت أيضاً. فهي رمز العواطف الإنسانية كلها بشقيَّها: الخير والشر:

أيا عشتار ملكة الشعوب جمعاء

يا من تدلين البشر على الطريق القويم.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 149.

أنت حقاً نور السماء والأرض.

يا ربّة السطوة الإلهية، ولابسة تاج السؤدد.

أيتها القوية، سيدة المعارك وقاهرة الجبال..

ترتدين القتال وتلبسين الهول،

صانعة الحكم والقرار، وشرائع السماء والأرض[1]

وفي رؤيا يوحنا اللاهوتي، توصف عشتار بأنها "المرأة المتسربلة بالشمس، تحت قديمها القمر، وعلى رأسها تاجٌ من اثني عشر كوكباً..."، وهذه بالضبط صورةٌ من الصور الكثيرة التي مثَّل فيها الرسامون مريم العذراء في العصور اللاحقة، ولاسيما عصر النهضة.[2]

وحين نقرأ هذه القصائد والصلوات الشعرية التي كان البابليون وجيرانهم يترنمون بها حمداً وتمجيداً لعشتار، ونذكر آلاف القصائد والصلوات الشعرية التي ترنم بها العالم المسيحي بلغات عديدة، قروناً متوالية حمداً وتمجيداً لمريم العذراء، ينتاب المرء الشعور للمرة الألف بأن لا جديد تحت الشمس.

وفي تفسير ذلك كله تفسيراً لا يتردّد جبرا إبراهيم جبرا في القول:

"من عشتار إلى العذراء. ما أقصر الطريق عبر القصائد والصلوات التي وجهتها إلى كلتيهما أجيالٌ من البشرية –هذه البشرية المعذَّبة أبداً، المتبشرة الطالبة النقاء للنفس عبر رؤى المرأة التي لجمالها وروعتها، لحنانها وسلطانها تكرسها البشرية وتقدِّسها على هذا النحو أو ذاك.[3]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 152.

[2] –المرجع نفسه، ص 148.

[3] – المرجع نفسه، ص 143.

2- نمط الأب:

والنموذج الأصلي الثاني هو الأب. "وكلَّما كبر الطفل ازداد إحساسه بأنّه نموذج معاكسٌ لنموذج الأم. فثمَّة المتانة والسيطرة والحركة القوية والروح الخلاقة. وتقترن صورته بالمعارك والأسلحة وأنواع الحيــوان الــشرسة كــالثور مــثلاً. والريــاح والعواصف، وبينما تقرُّ الصورة البدائية للأم علاقتنا بالمتعة وبعالم الشعور والدّعة، يقرِّر النموذج الأب علاقتنا بالرجال وبعالم العقل والحكمة وقوى الطبيعة العارمــة، حتى إذا نما الوعي وأصبح أقدر على الفهم قلَّت أهمية هذا النموذج كما تقلُّ أهميــة النموذج الأم.

ومع ذلك تظهر صورتاهما في الأحلام، وقد تتخذان أشكالاً أخرى – وحشية في الغالب– في إطار من الأحداث المتناقضة كالحراثة وإشعال النيران مــثلاً، وعلــى الفور نجد في تاريخ الإنسانية الغابر ما يدلّ عليها، ففي الأساطير وبعض الخرافات أنّ الحراثة وإشعال النار اللتين تظهران في الأحــلام رمــوزٌ لا شــعورية للعمــل الجنسي، وكانت قديماً تمثل فعلاً هذا العمــل الجنــسي، وبــدخول الأم والأب فــي الصورة – حتّى لو كانت في رموزها كالقلاع والتفاح والحرث والصخور تتم عملية التطابق".[1]

ونمط الأب البدئي أو الأولي يتشظى في اتجاهات عدة، ولكنه غالباً مــا يكــون المزعج البدئي أو الصّورة البدئية للعدو، يقول جوزيف كامبل:

" الطفل يصبح مذهولاً من خلال نداء أفعى الأب الكبرى، ويبحث عن ملجأ لدى الأمّ. غير أن الأب يأتي ويصبح دليلاً ومرافقاً نحو اقتحام أسرار المجهول، كمتطفل

[1] – د. زكي أحمد كمال ، الأساطير، بيروت، دار العودة، ط2، 1979، ص 129.

على فردوس الطفل لدى الأمّ. وكمزعج بدئي. يمثّل الأب الصّورة البدئيـة للعـدو. ولهذا السّبب وطول الحياة كلها يذكِّر ما هو غير موعى عبر الأعداء بـالأب. ومـا يقتل بصورة مستديمة يتحوَّل إلى الأب"[1]

ويعود جوزيف كامبل ليؤكِّد صورة الأب العدو كنموذج بدئي مستشهداً بفرويد.

"الحيوان هو الأب. أنت تعلم مقولة فرويد، العدو الأول لك هـو الأب، عنـدما تكون رجلاً، بينما عندما تكون طفلاً فإنَّ كلَّ عدوّ يـرتبط سـيكولوجياً واحتماليـاً بصورة الأب".[2]

وكما الأمُّ كنمطٍ أولي لا تكون دائماً الأم المضحية ولا الأمّ الحنون، فقد عرفنـا أنماطاً أولية ظهرت فيها الأمُّ المتوحشة والأم المفترسة، فإنّ الأب قد ظهر في بعض الأنماط قاتلاً لأبيه أو لأبنائه مثل زيوس مثلاً. بينما ظهر في أنماطٍ أخـرى بطـلاً مضحياً في سبيل البشرية "فالرب أودن الاسكندنافي لم يقترف جريمةً بحقّ أبيه ولا بحق أبنائه. بل وهب نفسه لإسعاد البشرية. وقد قام بمغامرة خطيرة فقد على أثرها إحدى عينيه وهي المغامرة التي قام بها لإحضار خمرة الميد ومنحها للبشر التعساء من أجل إسعادهم، ولهذه الخمرة ميثةٌ دالةٌ فيما يتعلَّق بالأنماط الأولية".[3]

"وهذا النمط الأولي للأب المضحّي الذي يمثله أودن يقابله الأب القاتل من أمثال "كرونوس أو زيوس، فكلّ نمط أولي يقدِّم لنا جانباً من الاقتـصاد الأدبـي: ونحـن ملزمون بالسير عليه.

---

[1] – كامبل، جوزيف، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دمشق، سـوريا، دار الكلمـة، ط1، 2003، ص162 .

[2] – كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، سوريا، دار الكلمـة، ط1، 1999، ص111.

[3] – عبّود: حنا: فصول في علم الاقتصاد الأدبي، دمشق ، سوريا، اتحاد الكتـاب العـرب 1997، ص 29.

إن الأب غوريو الذي قدَّمه لنا بلزاك لا يختلف عن النمط الأولي لأدون، والنمط الأولي للأب القاتل الذي قدَّمه لنا سوفوكليس في صورة لايوس، الـــذي خـــشي أن يغتصب العرش ابنه أوديب فأمر بقتله لا يختلف عن وشية كرونوس الذي كان يبتلع كلَّ ولدٍ ذكرٍ حتى يظلّ ربّ الأرباب في جبل الأولمب.[1]

---

[1] – المرجع السابق، ص 29.

3– نمط البطل:

وغير بعيد عن النّمط الأولي للأب نمط البطل. فعندما يصبح شخصٌ ما أنموذجاً لحياة أناسٍ آخرين فإنّه يرتفع إلى الحالة التي يتأسطر فيها.

والبطل هو أحد الناس الذين وهبوا حياتهم لشيء ما أكبر من الحياة العادية.

"بروميثوس يجلب النار للجنس البشري. وبالتالي الحضارة، وبالمناسبة فإن سرقة النار هي موضوع كوني وميثولوجي في آن. فسرقة النار مسألة شعبية. وقد تمظهرت في قصص انتشرت في العالم كلّه."[1]

وليست البطولة مقتصرةً على النمط الذكوري فلدينا "نموذج آخر يتمثّل في الأسطورة السومرية عن إنانا، إلهة السَّماء السومرية التي تهبط إلى العالم السفلي وتجتاز الموت كي تعيد محبوبها إلى الحياة. [2]

فالبطل يترك عالم الحياة اليومية، ويفتش في مجال المعجزة ما فوق الطبيعة، فإذا ما تغلَّب على قوى هائلة، وأحرز نصراً حاسماً، عند ذلك يعود من رحلته المملوءة بالأسرار مع المقدرة لكي يزوّد بني البشر من جنسه بالنعم والبركات.

"بروميثيوس صعد إلى السماء، سرق النار من الآلهة، ثم هبط ثانيةً إلى الأرض. ياسون أبحر عبر جروف الصخور الناتئة التي انهالت عليه وهو يمخر العُباب، وأخيراً وصل إلى بحرٍ مليءٍ بالعجائب، احتال على التنين الذي يحمي الصوف الذهبي وعاد مع الصوف ومع القوَّة التي تقف إلى جانبه إحقاقاً للحق لكي يأخذ العرش من مغتصبه. إيناس هبط إلى العالم السفلي، عبر نهر الموت المرعب، رمى للكلب الحارس برؤوسه الثلاثة سربروس شيئاً يأكله فهدَّأ روعه، وفي النهاية تكلَّم مع ظلِّ والده الميت. لقد أوحى له بالأشياء كلّها: مصير الأرواح ومصير روما.

---

[1] – كامبل ، جوزيف، قوَّة الأسطورة، ص 191.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

وبالطريقة التي يمكنه فيها تجنُّب أي ثقل لا يمكنه القيام به. لقد عاد ثانيةً عبر الباب العاجي إلى مهمَّاته في العالم".(1)

وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن بروميثيوس –هذا التيتان الذي تحدَّى زيوس في سبيل رغد الإنسان– من أقوى الرموز التي مثّلت ثورة الفكر في أيّ دين يضطهده.(2)

ويرسم الدكتور أحمد كمال زكي صورة دقيقة ومعبرةً لنمط البطل الأولي كما رسمته الأساطير فيقول:

"عندما كانت العيون تغمض، تظلُّ عيناه تجوسان في الظلام تريد أن تريا ما وراءه، وتستشفَّا ما تنبئ به لحظات الصمت. فيشهر سيفه، أو يكوِّر قبضته، ويدبُّ على الأرض بقدمين ثابتتين. إنّ المنصب الذي يتولاه هو نفسه المنصب الذي قهر ملك الغابة وأوزيريس في الأساطير، وجلجامش وهرقل في الملاحم. وهو يحمل دائماً صفتي الجرأة والإقدام، ولكن من المؤكَّد أنه –ككلّ بطلٍ لم يشعر بالاطمئنان برغم جرأته وإقدامه، وكانت التصوّرات التي نراها عاديةً، تشكل أمامه مجموعة هائلة من الهواجس. ولنعد مع الشعراء إلى الوراء آلاف السنين، فنرى البطل ونرى أن تغير أحواله لا يتمُّ بسبب الظروف القاسية التي تحيط به، وإنما لأنه يسلّم بأن كلّ الظروف مناوئة كانت أم مواتية صوتٌ واحدٌ، وهذا الصوت هو قدره، بل هو سقطته التي سمَّاها أرسطو بالهماريتا Hamarita مقرّراً أنها لازمة في شخص كل بطلٍ عرفته الأساطير والحكايات".(3)

ولا يفوت الدكتور أحمد كمال زكي أن يذكر بالقاعدة أو النظرية التي وضعها كارل غوستاف يونغ عن النماذج العليا أو الأنماط الأولية فيقول:

---

[1] كامبل ، جوزيف ، البطل بألف وجه ، تر:حسن صقر ، دمشق، سوريا، دار الكلمة ، ط1، 2003 ، ص41.

[2] د. زكي ، أحمد كمال ، الأساطير ، بيروت ، لبنان ، دار العودة ، ط2 ، 1979، ص210.

[3] المرجع نفسه، ص43.

"ولأستمح القارئ عذراً، فإن الإشارة إلى موروثنا الشعبي ضروري هنا لأننا جزءٌ منه. وعلى ضوء القاعدة التي وضعها يونغ نرانا امتداداً لكيانٍ يرجع واقعه النفسي إلى ما قبل التاريخ، ومن خلال النماذج العليا التي قال بها نتبيَّن أن خبراتنا في عالمنا القائم وتجاربنا الروحية والحيوية والطبيعية تتشكل دائماً في إطار ما حدث على ما رمته الملاحم والخرافات.

ومن هنا صح ما قاله أدولف باستيان من أنَّ الإنسان اليوم هو التاريخ نفسه، بل إنَّ في إنسان كل عصرٍ دليلاً على عالمية نفسه واستمرارها".... وأكبر الظنَّ أن كلَّ مجتمع محتاجٌ إلى هذا البطل الذي تحكي عنه الأساطير والحكايات لأنها تراه من ناحية الصورة الرائعة التي تريدها لنفسها في انتظام حلقات الوجود الإنساني ولأنّها من ناحيةٍ أخرى تحسُّ أنّه جزءٌ من تاريخها وأملها المنشود. وهي تغفر له بالضرورة استجابته لصوت قدره، إلا أن حزنها عليه –حين يسقط ميتاً– لا يصل إلى حدِّ الجزع، لأنّ فاجعته لم تصبه من الخارج وإنّما هي من عمله الذي تباركه".([1])

والبطل يشبه –أخيل– في ملحمة الإلياذة، ولكل بطل مقتلٌ كما كان مقتل أخيل في كعبه:

"إنه يشبه أخيل البطل اليوناني المعروف. يوجد في كلّ مكان، ويعرف فنون الحرب، ويدرك أنه ميتٌ فيها بعد صديقه بتروكليس، وبعد أن يموت هذا الصديق بيد عدوه هكتور، يتقدَّم أخيل إلى حلقات الخطر، فتصرخ أمُّه: إنّك قصير العمر يا ولداه!".([2])

ويبرز دون الوجدان الجماعي الذي بفصح عن نفسه بالعبارات الشعرية في تخليدهم:

---

[1] المرجع نفسه، ص244.

[2] المرجع نفسه ، ص248.

"معظم الأبطال ابتداءً من جلجامش وسيف بن ذي يزن إلى هؤلاء الذين يـــصرعهم طاغوت القرن العشرين تدشنهم لوحات تذكارية مهرتها وجدانات الجماعة بـــسخاء، ويندر أن تغفل العبارات الشعرية إقامة الشاهد الذي يضمن صحتها وبقاءها". ([1])

ويرى يونغ أن "الخضر أو مار جرجس هو أفضل تمثيل للنموذج البدئي، مـــن حيث إنه البطل القاهر لقوى الشر الذي يلبي من يستغيث به".([2])

[1] المرجع نفسه، ص 258.

[2] خياطة ، نهاد ، الدين في منظور يونغ ، حلب ، سوريا ، فصلت ،ط1 ،2000 ، ص22.

4- نمط الإله:

ولعلَّ اجتماع نمطي الأدب والبطل وتساميهما يؤدي إلى نمــط الإلــه الأكثــر حضوراً، والأكثر فاعليةً بين الأنماط الأولية في تجلياته المتعددة والمختلفة.

فصورة الله المنقوشة في نفس الإنسان –وهي من بعض الوجود ما يعنيه الحديث القدسي:

"ما وسعتني أرضي ولا سمائي ووسعني قلب عبدي المؤمن – ليست من صــنع الواعية بل تنفذ من الخافية إلى الواعية.([1])

– وأول ما يطالعنا كنمط أولي الإله على الجبل إذ نجده لدى شعوبٍ كثيرة، وهذا ما رصدته مارلين ستون في كتابها "يوم كان الرب أنثى":

"ونجد زيوس الهند وأوربي ببرقه وصواعقه على قمة جبل الأولمب. وبعل برمــز البرق ذاته يستقر على قمة جبل سافون. ويصوِّر أرباب الحيثيين والحوريين دائمــاً بصواعق نارية في يدهم، ويقفون فوق جبلٍ أو حتّى جبلين.

وأهورا يسكن بيته المتقد على قمة جبل حارا.فهل يهوه العبري الذي تكلَّم من خلال النار في جبل حوريب يعتبر صورةً مختلفةً ومفهوماً مغايراً لتلك الأربــاب الهنــد وأوروبية؟ أم يعتبر مثل الأب الإيراني الذي يسكن في النور المتوهج كما صــورته الفيدا؟ أليس غريباً أن الكلمة العبرية للجبل هي: حار؟" ([2]).

وقبل هذه الآلهة الذكور، ماذا كان؟ تشير الدراسات الأنتروبولوجية كلها إلى أنّ الآلهة كانت أنثى "كلَّها كانت أنثى، يبدو أنّها البطلة الحضارية الأولى، ولهذا السبب قدست. فالأمُّ الكبرى هي الأخت والزوجة والعشيقة والخالقة والمعذَّبــة مــن أجــل

---

[1] المرجع نفسه، ص82.

[2] ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر: حنا عبود، دمشق ، سورية ، دار الأهالي،1998،ص124.

البشر، صورة كبرى لدى جميع الشعوب القديمة من دون استثناء سواء سميت تيامات أو سميت جيا أو أي اسم آخر".([1])

فمن الآلهة الإناث ديمتر ربة القمح، وعشتار ربة الحب والجمال، وليليت ربة المهد السومرية. وبديمتر ربة القمح ترتبط –باوبو– التي أصبحت نمطاً أولياً يمثل صانعة الفرح في كلِّ زمان ومكان: فباوبو فعلت كلّ ما بوسعها، غنَّت، رقصت، خرجت عن الحشمة لتعيد الفرح إلى ربَّة القمح ديمتر بعد أن كادت المحاصيل تصوِّح والدَّمار يحل بسبب حزنها على ابنتها بريسفوني ومن الأناشيد والأغاني التي أدَّاها الناس لترقيق قلب ديمتر:

هيا يا ديمتر، لقد عادت ابنتك إليك،
فمرّي على الحقول لتزهر
وتعود إليها العصافير المهاجرة
ويرجع الربيع بأبهى الحلل
فيا مليكة غليوس
يا واهبة الأرض أطيب الغلال
اسبغي على نعمتك.([2])

فماذا نتعلم من باوبو؟

"يجب أن يبعد الحزن، الحزن موت والموت إحباطٌ للحياة. ولا يتغلَّب على الحزن إلا الفرح، يقول الفلاسفة بأنّ الحزن حقيقي يأتي وحده ملوحاً بالمناديل الحمر، ويخرج علينا من كلِّ مسام الحياة وبأنّ الفرح تصنُّع وتمثيل، نستدعيه استدعاءً لوقف الحزن

---

[1] عبود،حنا،من تاريخ القصيدة،سورية،دار السوسن، 2002،ص180.

[2] عبود،حنا، فصول في علم الاقتصاد الأدبي، دمشق،سوريا، اتحاد الكتاب العرب،1997،ص62.

أو على الأقل للتخفيف من عبئه الثقيل، القاتل في بعض الأحيان، كحزن الرَّبَّة ديمتر الذي كاد يهلكها لولا التصرف الحكيم لمربيتها باوبو".([1])

وباوبو هذا النّمط الأولي ظلَّ محافظاً على وظيفته –تصنيع الفرح دفعاً للحزن– منذ عصور الأمومة وحتّى عصرنا عصر فتاة البار مروراً بالألعاب الأولمبية القديمة وأسواق العرب التي لم تكن سوى أعياد يجتمع فيها الناس ليس للبيع والشراء فقط، بل لإنشاد الشعر وإقامة الاحتفالات وإشاعة أجواء الفرح أيضاً.

والربة الميثولوجية السومرية –ليليت– أصبحت نمطاً أولياً "فقد كانت ربّة المهد تسهر على راحة الطفل أثناء النوم، وتهبط من المهد ليلاً ليمسك بشعرها الفاحم ويسمع أغنيتها فينام بسلام.

أما شكلها فوجهٌ ناصحٌ وضَّاحٌ وشعرٌ أسودٌ فاحمٌ طويلٌ جدَّاً... وكانت الأم –وربّما الجدّة– تجلس إلى جانب المهد وتهزّه وهي تغنّي: يا ليل يا عين، أي يا ليليت كوني عيناً ساهرة على هذا الطفل. فهي تؤمن إيماناً عميقاً أن ليليت تحوم حول مهد ابنها تحرسه وتأتيه بالأحلام السعيدة.. وما تزال العين في كل اللغات تعني الحب والتضحية والحماية والاهتمام والحنان. وكثرت الأسماء المتوسطية التي تشير إلى ليليت من أمثال: ليل، لايل، ليلا، ليلى، لولا، لوليتا، يولا، لويلا.. وما تزال أغنية المهد أو موسيقى الهدهدة تسمى في أوروبا لولابي Lollabuy. نسبةً إلى الربة المهدية السومرية ليليت"([2])

وعشتار أو عشتروت... ربة الجمال والحبّ والخصب قد نراها نمطاً أولياً لكل أنثى تقف أمام المرآة. وسيأتي الحديث عنها مفصَّلاً في نمط موت الابن العاشق أو موت الإله وانبعاثه من جديد.

---

[1] عبود،حنا، من تاريخ القصيدة ،ص142.

[2]– المرجع نفسه، ص26.

ومن الآلهة الذكور "الإله السامي – إيل– أبو الآلهة المقيم في الحقل –إيل– عند منابع الأنهار. ابنه –بعل– إله الخصب الذي يرعى –راكب الغيوم– ويُدعى –حدد– حين يكون إلهاً للبروق والرعود. ثم هناك يام نهار– إله البحار والأنهار وتجمعه ببعل ضغينة سببها تفضيل إيل ليام –نهار على ابنه بعل الذي شق عصا الطاعة([1]).

ويؤكّد هذا المشهد النَّمطي الإلهي الباحث فراس سواح في كتابه "مغامرة العقل الأولى"، فيقول:

"كما نجد الإله بعل أو حدد وهو ربٌّ المطر والسّحاب والصاعقة. وكان الإله الأقرب لقلوب العباد لعلاقته المباشرة بمعاشهم فهو سيّد الدورة الزراعية التي يعتمد عليها البشر في حياتهم. وإلى جانب بعل نجد نقيضه الإله –موت– إله الجفاف والحرارة والعالم الأسفل، وهو في صراع دائم مع بعل"([2]).

وحتّى اليوم ترث العربية لفظه –بعل– وتطلقها على الزوج، فالإله –بعل– يخصب الأرض كما يخصب الزوج زوجته.

"إلى جانب هذه الآلهة الرئيسية نجد آلهة تأتي في المرتبة الثانية مثل الإله –يم– وهو البحر الأول. وشبش آلهة الشمس، ودان جون إله القمح وأبو الإله بعل"([3]).

ويقترب من نمط الإله، ويتماهى به أحياناً في تجلٍّ من تجلياته موت الابن العاشق وولادته، كنمط أولي له حضوره الواسع في الآداب والفنون، تقول مارلين ستون في كتابها – يوم كان الرب أنثى–:

"فموضوع الموت السنوي للابن، عاشق الربة يفيدنا هنا لإنه يبدو نشأ مباشرةً من الطقوس والعادات الأصلية للديانة الأنثوية القديمة. إنه يرمز إلى ممارسة من

---

[1]– هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، اللاذقية، سوريا، دار الحوار، ط1، 1983، ص66.

[2]– سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة، ط1، 1980، ص88.

[3] –المرجع نفسه، ص88.

أعظم الممارسات القديمة المسجَّلة – التضحية الطقسية بالزوج (الملك) السنوي الذي تقوم به الكاهنة العليا"([1]).

وفي عام 1952 وصف تشارلز سلمان من جامعة كامبردج الوضع بهذه الطريقة: "كانت الربَّة العظمى دائماً فائقة والأسماء الكثيرة التي كانت تطلق عليها لم تكن إلا اختلافاً في الألقاب التي تضفى عليها في أماكن متنوعة. ليس لها زوجٌ نظاميٌ وإنّما هو صديقها، عشيقها الشاب الذي يموت أو يقتل في كل خريف وكان يُمجِّد في البحث كلَّ ربيع فيعود إلى الربة كشهمٍ جدود يُتخذ كل عام ليعاشر الملكة الأرضية"([2]).

– ولعلَّ النص السومري "هبوط إنانا إلى العالم الأسفل" هو أول ملحمة خطّتها يد الإنسان في موضوع الإله الفادي. "فإنانا في الأسطورة تقوم بتضحية اختيارية، وتنزل إلى عالم الموت حيث تلبث ثلاثة أيام. يبدأ بعدها تابعها الأمين –دموزي– بالسعي لاستعادتها إلى عالم الأحياء.

ولما كانت هذه الآلهة تجسيداً لقوى الإخصاب الكونية، فإنّ غيابها وعودتها يمثلان دورة الطبيعة في اختفاء للحياة النباتية وسيادة الحر والجفاف، ثمَّ الانتعاش والبعث الجديد([3]).

"لقد أوردت إنانا بعشيرها موارد التهلكة ولكنها هي بالذات من سيقوم بتخليصه من أسره واسترجاعه من العالم الأسفل. وسيكون حبها له والتصاقه بها العنصرين الأساسيين في عملية الاستعادة.

لقد حقّقت إنانا لنفسها عودةً مستحيلةً من عالم الأموات وهذه العودة ستصبح نموذجاً بدئياً لكل عودة إلى الحياة، نموذجاً سينظر إليه البشر بأمل طالما بقي هناك حياة وموت، وسيحاولون الاتحاد بذلك الإله الميّت الذي بُعِثَ، والالتصاق به في

---

[1]– ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر: حنا عبود، دمشق، سوريا، دار الأهالي، 1980، ص139.

[2]– المرجع نفسه، ص141.

[3] –سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ص 250.

مجموعة من الطقوس السرية التي من شأنها في اعتقادهم جعلهم جزءاً متوحّداً معه، فيسيرون على طريقه، وينشلون معه من الموت المؤقت إلى حياة جديدة ثانية بعيدة عن العالم السفلي([1]).

ثُمَّ هبطت ثانيةً تحت اسم عشتار لتنقذ تموز القتيل، وتهبه من لونها الحياة. وصعدت به معها درجات الحياة السبع ليغدو صعودهما معاً نموذجاً يتطلّع إليه الإنسان أبداً لما يستطيع إلهه الحامي أن يفعل من أجله، وصورة للخلاص من ربقة الموت بمعونة الفادي الذي يقبل فيما بعد أن يتذوق الموت ليهب من يؤمن به الحياة. وفي كلا الهبوطين كانت عشتار مثالاً نموذجياً للآلهة الأم، الأم الكونية المخصبة بذاتها، الغامرة بظلها الرهيب عالم الإنسان بجنسيه.

وفي كلا الهبوطين كانت صورةً مستعادة في الضمير المبدع للأسطورة، لخيال الأم في عهودٍ سحيقة عندما كانت مركز الجماعة ومنبع قيمها وجمالاتها، وعندما كان الذكر تابعاً في مجتمع تتخذ فيه الأم لا الأب دور القائد.

وإن تموز المقتول بناب الخنزير والغائب في العالم السفلي والعائد مع عشتار. غدا النّمط الأولي للإله الفادي، لكلِّ ضربٍ من رؤيا الموت التي توضح للإنسان رؤية الحياة.

ولنا أن نتلمَّس هذه الرؤيا في الرحلة عبر بحر الليل، يونس في بطن الحوت، يوسف في الجب، دفن السيد المسيح، ... وصولاً إلى آخر شهيد مجَّده شاعر.

وهذا ما يدفعني إلى أن أردد مع جوزيف كامبل في كتابه "قوّة الأسطورة":

"شيءٌ واحدٌ تعلمنا إياه الأساطير، ذلك أنه من أعماق الجحيم ينطلق صوت الخلاص. واللحظة العظمى هي اللحظة التي تتشكَّل في قلبها الرسالة الحقيقية للتحوُّل. ومن أشدَّ اللحظات حلكةً ينجس الضياء".([1])

[1] – المرجع نفسه، ص262.

فموت شخصٍ منقذٍ وبعثه نمطٌ أوليٌ دائم الحضور في الأساطير وممتـدٌ إلـى اليوم، وكأنَّ الولادة الجديدة لا تكون إلا بعد الموت، فكل جيل عليه أن يموت لكـي يستطيع الجيل التالي أن يظهر للعيان.

وقد رأى الناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه "تـشريح النقـد" أنّ الحركـة الأساسية في العالم الإلهي هي موت الإله وبعثه على الرغم من اخـتلاف أشـكال الموت والبعث، فقال:

"فالحركة الأساسية في العالم الإلهي هي موت الإله وبعثه، أو اختفاؤه وعودتـه، أو حلوله في الجسد وانسحابه منه، ويرتبط هذا النشاط الإلهي عادةً بواحدةٍ أو أكثـر من سيرورات الطبيعة الدوَارة أو يتطابق معها، وقد يكون الإله إلهاً للشمس يمـوت كل ليلة، وينبعث كل فجر، أو قد يبعث سنوياً مع الانقلاب الشتوي، أو قد يكون إلهاً نباتياً يموت مع الخريف ويبعث في الربيع. وبما أنّ الإله بطبيعته خالدٌ كـان مـن خصائص هذه الأساطير جميعها أنّ الإله الميت يبعث على هيئته السابقة"([2]).

---

[1]–كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، سـورية، دار الكلمـة، ط1، 1999، ص63.

[2]- فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر: د.محمد عصفور، عمَان، الأردن، الجامعـة الأردنيـة، 1991، ص52.

5- نمط الخلق:

ويرتبط النمط الأولي للخلق غالباً بنمط الأمّ، ففي الأساطير السومرية تبرز الآلهة -نامو- مقترنة برمز البحر وتوصف بأنها "الأمّ التي ولدت السماء والأرض".([1]).

وفي الأساطير البابلية يتمُّ خلق الإنسان من الطّين، ويفرض عليه حمل عبء العمل. ففي ملحمة جلجامش، "الآلهة الأم تخلق أنكيدو من قبضةٍ من طين، كما خلقت من قبل الإنسان الأول "لاللو"، ونقرأ في أحد نصوص التكوين البابلية:

أنت الرحم الأمُّ
يا خالقة الجنس البشري
اخلقي الإنسان ليحمل العبء
ويأخذ عن الآلهة عناء العمل
فتحت ننتو فمها وقالت:
لن يكون لي أن أنجز ذلك وحدي
ولكن بمعونة إنكي سوف يخلق الإنسان
فليعطني إنكي طيناً أعجنه"([2])

"وكذلك في الأساطير الإغريقية التي تعزو لبروميثيوس خلق الإنسان، فقد قام بخلق الإنسان من ترابٍ وماء، وعندما استوى الإنسان قائماً، نفخت الآلهة أثينا فيه الروح.

---

[1] -هووك، صموئيل هنري، ص25.

[2]- سواح، فراس، جلجامش، دمشق، سورية، دار علاء الدين، ط1، 1996، ص242.

ثم راح بروميثيوس بعد ذلك يزوّد الإنسان بالوسائل التي تعينـه علـى البقـاء والاستمرار، فسرق له النار الإلهية من السماء، ضد رغبة كبيـر الآلهـة زيـوس، وأفشى له سرَّها وكيفية توليدها واستخدامها، فنال بذلك غضب زيوس وعقابه".([1])

وفي العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الثاني:" وجبل الإله آدم تراباً مـن الأرض، ونفخ في أنفه نسمة الحياة، فصار آدم نفساً حيّة".([2])

ويعود إله العبرانيين ليفرض على الإنسان المخلوق من تراب عبء العمل، تماماً كالنص السومري:

"لأنّك سمعت لقول امرأتك، وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلاً لا تأكل منها. ملعونة الأرض بسببك، بالتعب تأكل منها كلَّ أيام حياتك... بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها. لأنك من ترابٍ وإلى التراب تعود".([3])

ويثبت القرآن الكريم خلق الإنسان من تراب في أكثر من موضع، ففي سـورة الرحمن الآيتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة:

"خُلِقَ الإنسان من صلصالٍ كالفخّار، وخلق الجان من مارجٍ من نار".([4])

وفي سورة الأعراف الآية الحادية عشرةَ:

"قال: ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك. قال: أنا خيرٌ منه، خلقتني من نارٍ وخلقته من طين".

وإذا كانت أسطورة الخلق البابلية –إنوما إليش- تروي لنا حكاية تمـرد الآلهـة الذكور المظفّر على –تيامات- الأم الكبيرة التي كانت تحكم الكون فيـشكلون حلفـاً ضدَّها. ويختارون –مردوخ- ليكون زعيمهم في هذه الحرب. وبعد حرب ضروس

---

[1] –سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، ابنان، دار الكلمة، ط1، 1980، ص38.

[2]– العهد القديم، سفرالتكوين، الإصحاح الثاني.

[3]– العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الثاني.

[4] –القرآن الكريم، الرحمن، 13–14.

تقتل –تيامات– ومن جسدها تتشكّل السماء والأرض. ويحكم مردوخ بوصفه الإلـــه الأعلى، فإنّ الأسطورة التوراتية تبدأ من حيث انتهت الأسطورة البابلية.

فقد توطّدت سيادة الإله الذكر ولم يبق من آثار المرحلة الأموميـــة الـــسابقة إلا النزر اليسير. ويصبح اختبار مردوخ الموضوع الرئيسي لقصة الخلـــق التوراتيـــة، فالله يخلق العالم بكلمته.

والمرأة وقدراتها الخلاّقة لم تعد ضرورية. وحتّى السّير الطبيعي للأحداث، وهو أنّ النساء هنَّ اللواتي يلدن الرجال، قد انقلب. فحوّاء هي التي تولد مـــن ضـــلع آدم (كما ولدت أثينا من رأس زيوس)، ولم يكن التخلّص من أي ذكرى عـــن التفـــوّق الأمومي كاملاً على الرغم من ذلك.

ففي شخص حوّاء نرى المتفوّقة على الرجل، فهي تأخذ بـــادرة أكـــل الفاكهـــة المحرَّمة ولا تتشاور مع آدم، بل ببساطة تعطيه الفاكهة ليأكلها، حتى إذا اكتشف كان إلى حدٍّ ما أخرق وسخيفاً في اعتذاره. ولم تتأسّس سيادته إلا بعد السقوط. ويقول الله لحواء: "سيكون زوجك هو رجاؤك وهو الذي سيسودك". وبوضوح شديد يشير قيام هذه السيادة الذكرية إلى وضع سابقٍ لم يكن يسود فيه."([1])

"وبوسعنا أن نضيف أن قانون الدفن، قانون عـــودة الجـــسد إلـــى "الأرض الأمّ" موغل الجذور في صلب مبادئ الدين الأمومي."([2])

---

[1]– فروم، إريك، اللغة المنسية، تر: محمود منقذ الهاشمي، دمشق، ســـورية، اتحـــاد الكتـــاب العـــرب، 1991، ص275.

[2]- المرجع نفسه، ص263.

6- نمط الطوفان:

ومن الأنماط الأولية الحاضرة حضوراً لافتاً نمط الطُّوفان، فأخبار الطُّوفان موجودة في أنحاء العالم كلها. فهي تكون قسماً هاماً من الأسطورة المعبِّرة عند النموذج البدئي من تاريخ العالم. فعندما ينتشر الفساد وتطغى الشرور لا بدَّ من الطُّوفان لتطهير هذه الأرض من المفاسد والشرور، وبدء حياة جديدة أنقى، فبطل قصّة الطُّوفان إنما هو رمز القدرة الأولى للإنسان والتي تتجاوز الطوفانات المخيفة كما تتجاوز الشقاء والخطيئة.

"فالموضوع المركزي في الأسطورة يقوم على أنَّ الآلهة قرَّرت إفناء البشرية. أحد الآلهة يعلن عزمه على إنقاذ البشرية من الفناء. ويخبر "زيوسودا" ملك سيبار الورع بنوايا الآلهة الرهيبة. وما عليه لتفادي الطوفان –الفلك– ".([1])

ففي أسطورة بابلية "قوّض بيتك وابن سفينةً، اهجر ممتلكاتك، وانجُ بنفسك، اترك متاعك، وأنقذ حياتك، واحمل فيها بذرةً كلّ ذي حياة".([2])

وفي الكتاب المقدس –العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح السابع: "وقال الربُّ لنوح: ادخل السفينة أنت وجميع أهلك، فإني إياك رأيت باراً أمامي في هذا الجبل".

وفي القرآن الكريم في سورة هود الآية التاسعة والثلاثون:

"وقلنا احمل فيها من كلٍّ زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول، ومن آمن، وما آمن معه إلا قليل."

وتتحدَّث مارلين ستون عن الطُّوفان كنمط أولي في كتابها –يوم كان الربُّ أنثى– فتقول:

---

[1]– هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، اللاذقية، سورية، دار الحوار، ط1، 1983، ص25.

[2]– سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ص123.

"وهناك قصّة ذات مقابل توراتي هي قصّة رجل إيراني يُسمَّى: ييمـا، يحـذّره أهورا أنّ دماراً سوف يحلُّ على العالم بشكل طوفان، لأن الشعب قد أخطأ، ويعلّمه أن يبني –فارا– وقد ترجمت كلمة –فارا– بكلمة قلعة. وطلب منه أن يحضر إلـى هذه الفارا ناراً وطعاماً وحيواناً وبشراً –زوجاً من كلِّ نوع.

على أنّ الليجندة القديمة لطوفان عظيم لم تبرز فقط في الأدبين الإيراني والعبري بل برزت أيضاً في ليجندة سومرية قديمة. والـشائع هـو افتـراض أن العبـريين استعاروا الليجندة من السومريين. ولكن سجل الطوفان قد عرفه –العرق الجبلـي– الذي وصل قبل مرحلة جمدة نصر في سومر بقليل، وربَّما رويت الليجندة كـذاكرة أسطورية لوصول أجدادهم إلى الأرض الجبلية في أراتاج".([1])

ومن المثير للتأمُّل أنّ أسطورة الطُّوفان أو الدمار الشامل شـائعةً فـي أمـاكن متفرِّقة من العالم، وبين شعوبٍ لا يربط بينها مكان أو زمان مما يؤكِّد أنها نمطٌ أولي منقوش في الذاكرة الجمعية للبشرية، وهذا ما يدفع الباحث فراس سوَّاح إلى إثـارة تساؤلات عن الدلالات التاريخية والنفسية والحضارية لهذا النّمط الأولي –الطوفان–:

"إنَّ شيوع أساطير الطوفان والدمار الشامل في جميع أنحاء العالم يثير مـسائل شتَّى تتعلَّق بتفسير هذا النوع من الأساطير وبواعث نشأتها، فهل تنقل هذه الروايات المرعبة أحداثاً تاريخية وقعت في أزمان سحيقة قبل التاريخ المكتوب، وترسَّخت في ذاكرة البشر؟

إنَّ هذا التفسير على الرغم مـن جاذبيتـه لا تؤكّـده الدراسـات الجيولوجيـة والأركيولوجية حتّى الآن.

أم هل تشفُّ هذه الأساطير عن حقائق نفسية ونوازع خافية باطنة؟

---

[1]– ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر: حنـا عبـود، دمـشق، سـورية، دار الأهـالي، 1998، ص121.

هل هي طغيان النّزعات التدميرية الكامنة في لا شعور البشر ورغبة واعية في تدمير الذات؟

هل هي إحساسٌ عارمٌ بالإحباط من حضارة تسير دوماً في **اتجاه مخالف** لسعادة الإنسان، حضارة يجب تدميرها كلّما أحكمت حلقاتها وضيَّقت خناقها على صانعيها؟".([1])

مهما يكن الجواب فإن الطوفان يبقى نمطاً أولياً بارز الحضور في فنون الأدب ولاسيّما الشعر.

[1]- سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة، ط1، 1980، ص125.

7- نمط التنين:

ومن الأنماط الأولية أيضاً نمط التنين، "فقدموس قتل التنين الذي يحرس نبع أريس، والتنين حيَّة مفترسة تقتل كلّ الشبّان الذين يقدمون إليه ليملؤوا من النبع، وبعد أن يقتله قدموس يبذر أسنانه في الأرض، وينبثق من كلِّ سنٍ محاربٌ بالغٌ مدججٌ بالسلاح".([1])

وقدموس هو ابن أجينور ملك صور أو صيدا وأمُّه تيليفاسيا، وأخته أوربا، التي اختطفها زيوس وجامعها في كريت، وأصبح ولداها: رادا مانت ومينوس حاكمي كريت.

وقدموس تزوّج من آلهة هي هارموني ابنة أفروديت وأريس.

ومار جرجس أو الخضر قتل -الخميرة- أي التنين الذي يهدد نبع الماء ويمثّل نمطاً أولياً للشرِّ، ومن هنا أطلق عليه -الحميراء- وهو -الخميراء-.

وفي الميثولوجيا الإغريقية "أوروبوس: التنين الذي يولّد نفسه، ويفترس نفسه. والأوروبوس يكافئ السّمة المتناقضة في الظاهر لتلك التي نسمّيها الأم الكبرى، تلك التي تخلق وتدمّر، تنعش وتخصي، ترعب وتحمي. وتختلف هذه الأم اختلافاً كبيراً عن تلك التي كانت. وفق التخطيطية الأولية الخطيّة ضرباً من الأصل. الأم الكبرى ليست قوّةً خفيّة، إنها رمز، ودعوة موجَّهة إلى الفرد لتجربة اللاشعور ومواجهته.".([2])

---

[1]- فيرنان، جان بيير، الكون والآلهة والناس، تر: محمد وليد الحافظ، دمشق، سورية، دار الأهالي، 2001، ص108.

[2]– هومبيرت، إيلي، كارل غوستاف يونغ، تر: وجيه أسعد، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1991، ص82.

ويرى جوزيف كامبل أنَّ التنين النهائي موجود في الإنسان كنمط أولي للــشرِّ، فهو عبودية الإنسان لأناه الخاصّة.

"ليس التنين سيكولوجياً سوى عبودية الإنسان إلى أناه الخاصــة، نحــن جميعــاً أسرى أنانيتنا الخاصة، ومهمّة المحلّل النفسي هي أن يفكّك هذا التنين ويحطّمه إلــى درجةٍ تستطيع معها أن تنقل اهتماماتك إلى حقلٍ أوسع من العلاقات. والتنين النهائي موجودٌ فيك، في أناك التي تتمسَّك بك".([1])

وسنرى إلى أي مدىً كان هذا التنين حاضراً في الأدب ولاسيما الشعر العربــي الحديث في سورية. بصفته نمطاً للشرِّ، أو العبودية للأنا الخاصَّة.

– وغير بعيد عن نمط التنين نمط الشيطان الذي يمثّل الشّر، وهو موجودٌ لــدى الإنسان القديم. كما هو موجود لدى الإنسان المعاصر. فهو في القديم يدخل في جسد الحية، التي تغوي حواء بالأكل من الشجرة المحرَّمة في الجنة، أيّ شجرة المعرفة: معرفة الخير والشرّ –التفّاح– ولدى الإنسان المعاصر أي وظيفة لدى المرء تمتلــك القوة الكافية للسيطرة عليه سيطرة تامة، كالجنس والغضب والرغبة العارمة وحــب السلطة.

"فالشياطين موجودةٌ لدى الإنسان المعاصر كما لدى الإنسان القديم. لقــد قامــت التقنية في عصرنا وانتشار التعليم والعقلانية المتبجِّحة بتغيير صورة الشياطين لكــن دون أن تمس طبيعتها الأساسية. ولا ضير في ذلك أيضاً: إذ ليست الشياطين مصدر مشاكلنا فقط بل مصدر قوتنا وحيويتنا وروحنا أيضاً".([2])

---

[1]– كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، سورية، دار الكلمــة، ط1، 1999، ص216.

[2] –كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمــشق، دار الكلمــة، ط1، 2001، ص199.

ويبقى الشَّيطان كنمطٍ أولي داخل الفرد لا خارجه، وهو رمز للشُّرور سواءٌ أكان موجوداً في الكهوف المعتمة أم في الجحيم أم في أي مكانٍ آخر، وتقابله جنّة عدن أو جنّة روح الإنسان كما دعاها كارل غوستاف يونغ كنموذج بدئي أو صورة بدئية.

"رمز سيكولوجي يتكوَّن تلقائياً، وهي تظهر كونياً سواءً أكان ذلك في الحلم أم في الأسطورة والطقوس... شجرة البو "بوذا" والصليب المقدَّس وشجرة الحياة الأبدية في مركز جنة يهوه إنما هي تنويعات محلية لنموذج أصلي ميثولوجي واحد".([1])

وهذا ما دفع يونغ إلى القول بعد ذلك مباشرةً:

"الأنماط البدئية إنَّما هي ببساطة مثل الحياة ذاتها. المعاني يمكن أن تقرأ من داخلها، كما يمكن أن تقرأ من خارجها. إنما هي ذاتها تبقى سابقةً على المعاني. مثل ذواتنا مثل الأشجار مثل الأحلام".([2])

فالشيطان ارتبط بالجحيم والعذاب الأبدي، فهذا العذاب الأبدي المستديم "بروميثيوس" المتجدِّد دائماً هو نموذجٌ بدئي محفورٌ كالوشم في خافية البشرية الجامعة –اللاوعي الجمعي– وقد صوره القرآن الكريم بقوله تعالى:

"كلَّما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها".([3])

وفي التأكيد على عمق هذه النماذج البدئية في لا وعي البشرية الجمعية أو الخافية الجامعة يقول جوزيف كامبل في قوة الأسطورة:

---

[1]– المرجع نفسه، ص155.

[2]– كامبل، جوزيف، الأساطير والأحلام والدين، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمة، ط1، ص156.

[3]– القرآن الكريم، النساء، 56:4.

"الفردوس والجحيم موجودان فينا، وكلُّ الآلهة موجودةٌ فينا. هذا هو الاعتــراف العظيم للأوبانيشاد الهندية في القرن التاسع قبل المسيح. كلُّ الآلهة وكلُّ الفــراديس وكلُّ العوالم موجودةٌ فينا. إنَّها أحلامٌ ممجدةٌ".([1])

ومن الأنماط الأولية في الشعر نمط الولادة الجديدة، وهو نمــط ذكرتــه –بــود موركين– في كتابها –الأنماط الأولية في الشعر– وهو كتابٌ لم يترجم إلى العربيــة على الرغم من أنَّه صدر عام 1934 ولم أوفق في العثور على نسخته الإنكليزيــة، وإنما قرأت عنه في دراسات نقدية، مثل دراسة الأستاذ حنا عبود –النظرية الأدبيــة الحديثة–.([2])

وهذا النمط يمثله الفينيق، ويخبرنا أفيد قصة الفينيق على النحو الآتي:

"كلّ الكائنات تولد من أفرادٍ غيرها، لكن هناك نوعٌ يعيد إنتــاج نفــسه بنفــسه. يسميّه الآشوريون الفينيق، وهو لا يعيش على الثمار والأزهار بل الصّمغ الفــوَّاح. وعندما يعيش خمسمئة سنة يبني عشاً في أغصان شجرة السنديان أو في قمَّة شجرة النخيل. ولبناء العش يجمع المرَّ واللبَّان والقرفة ويجعل منها كومةً يضع نفسه فوقها فيموت لافظاً أنفاسه الأخيرة بين الطّيوب.

ومن جسد الفينيق الأب يظهر فينيق صغير فيعمِّر كما عمَّر سلفه. وعندما يكبر ويصبح قوياً يأتي بعشّه من قمة الشجرة (مهد أبيــه وقبــره) وينقلــه إلــى مدينــة هليوبوليس في مصر، ويضعه في معبد الشمس".([3])

والمرأة الحلم التي يستطيع الرجل الوصول إليها ولا يستطيع نمط أولي تمثّله في الأسطورة دافني.

[1]– كامبل، جوزيف، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دمشق، دار الكلمــة، ط1، 1999، ص66.

[2] –عبود، حنا، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص65.

[3]– فولر، أدموند، موسوعة الأساطير، تر: حنا عبود، دمشق، دار الأهالي، 1997، ص178.

"دافني هي الحبُّ الأول لأبولو، لكنَّه حبٌّ لم ينشأ بطريق المصادفة، وإنّما عن طريق خبث كيوبيد.

رأى أبولو هذا الصبي يلعب بقوسه وسهامه، وكان هو نفسه يحتفل بالانتصار على أفعوان –بثيون– فقال له: "مالك ولأسلحة الحرب أيُّها الصبي الوقح؟ دعها ليدٍ جديرةٍ بها. انظر إلى المعركة التي ربحتها على الأفعوان الذي يتمدد بجسده المسموم على مساحة السهل، فاهتم بمشعلك والعب بألسنة لهبه ولا تعبث بأسلحتي. سمع ابن فينوس هذه الكلمات وأردف: قد تصيب سهامك كل شيء يا أبولو إلاّ أن سهامي ستصيبك أنت.

قال هذا ووقف متهيئاً على صخرة البرنس وسحب من جعبته سهمين مختلفين في صنعتهما، الأول: لتحريض بواعث الحب، والثاني لطرده.

كان الأول من ذهبٍ مرهف الرأس وكان الثاني كليلاً طلي رأسه بالرصاص. بالرصاص رمى الحورية دافني، ابنة رب النهر بنيوس، وبالذهبي رمى أبولو في قلبه.

وعلى الفور وقع الربّ في حب العذراء ورفضت هي فكرة الحب. كانت هوايتها التريض في الغابة وممارسة الطّراد. وقع أبولو في حبّها وسعى للحصول عليها، وهو الذي يقدّم النبوءات لكل الناس، لم يكن حكيماً في معرفة حظّه.

لقد رأى شعرها يلعب على كتّفيها فقال: "إن كان ساحراً في فوضاه فكيف يكون إذا نُسِّقَ وصُفِّفَ؟! ورأى عينيها تشعان مثل النجوم ورأى شفتيها فلم يرضَ بالرؤية وحدها. لقد أُعجب بيديها وذراعيها العاريتين إلى الكتفين وما خفي من أعضائها كان يتخيّلها أجمل بكثير. لاحقها أسرع من الريح ولم تصغِ إلى توسّلاته. أنا ربّ القيثارة والأغنية. سهمي يصيب هدفه لكن للأسف فإن سهماً أفتك منه قد أصاب قلبي. أنا رب الطب وأعرف مزايا النباتات السليمة. فيا حسرتي أعاني من مرضٍ لا يشفيه علاج.

تابعت الحورية فرارها وخلَّفت رجاءها وراءها. كانت تسحره وهي تهرب منه. وداعبت الريح ثيابها وتدفّق شعرها المحلول شلالاً خلفها. عزّ على هذه الآلهــة أن تلقي ضراعته خلفها. وبفعل كيوبيد كابر على نفسه في السّباق. هكذا طــار الإلــه والعذراء. هو بأجنحة الحبّ وهي بأجنحة الخوف.

على أيّ حال كان المطارد أسرع من الطريدة فانقضَّ عليها، وتلاحقت أنفاســه على شعرها. بدأت قواها تخور وشعرت أنها مستعدةٌ للغوص، فنادت أباها النهــر: "ساعدني يا بنيوس وافتح الأرض لتبتلعني أو غيّر شكلي الذي أوقعنــي فــي هــذا الخطر. وعندئذٍ تصلَّبت أطرافها وتحوَّل جذعها إلى لحاء لدن. وغدا شعرها أوراقاً وتحوَّلت ذراعاها إلى أغصان وغاصت قدماها في الأرض كجذرٍ وصــار وجههــا رأس شجرة. ولم يبق من شكلها السابق إلاَّ جمالها. دُهش أبولو ولمس عِــذقاً منهــا فشعر برعشة الجسد من تحت الجذع الجديد. عانق الأغــصان وأمطــر الخــشب بالقبلات. انكمشت الأغصان من قبلاته. قال: ما دمت لا تريدين أن تكوني زوجتــي فسوف تكونين شجرتي سأجعل منك تاجاً لرأسي ومنك أزيــن قيثــارتي وكنــانتي. وعندما يقيم غزاة الرومان مهرجان النصر في الكــابيتول فــسوف يجــدلون مــن أغصانك أكاليل لجباههم. وكما أنَّ الصبّا الدائم أملكه أنا فإنك سوف تملكينه وأوراقك لن يصيبها التلف. تحوّلت الحورية –دافني– إلى شــجرة غــار وأحنــت رأســها امتناناً".[1]

وكما تكون المرأة نموذجاً بدئياً للشرور. تكون نموذجاً أو نمطاً بــدئياً للأمــل، وتمثله في الأسطورة– باندورا التي "دخلت بيت ايبيتوس، وغدت الزوجة الإنــسانية الأولى.

يوشوش زيوس في أذنها ما يجب أن تفعله في منزل ايبتموس، كما في منزل كلِّ زارعٍ إغريقي كمية من الجرار، وبينها واحدة كبيرة لا يجوز مسّها.

[1] – فولرــ أدون، موسوعة الأساطير، تر: حنا عبود، دمشق، دار الأهالي 19970، ص 22– 26.

من أين أتت هذه الجرّة؟ يقال إنّ بعض الساتير هم الذي جلبوها: لكن هذا ليس أكيداً.

ذات يوم وفي أثناء خروج زوجها، يهمس زيوس في أذن باندورا أن تفتح الجرَّة، ثم تضع حالاً السداد دون انتظار. وهكذا تفعل باندورا، تقترب من الجرار الكثيرة جدّاً. بعضها يحتوي الخمر، وبعضها على القمح أو الزيت. كلُّ المدّخرات الغذائية مجموعة هناك. ترفع باندورا غطاء الجرَّة المخفية. وفي لحظتها تنتشر كلُّ الشرور وكلّ الأمور السيئة في العالم. وفي اللحظة التي تعيد فيها باندور الغطاء يبقى في الداخل ما يُسمَّى الأمل. انتظار ما سيحدث. ما لم يجد الوقت للخروج من الجرَّة". [1]

إذاً كلّ الشرور في العالم سببها باندورا.. ولكن ما هذه الشرور؟ هناك منها عشرات الآلاف، التعب، المرض، الحوادث، الموت... ولكنّ الأملّ يخفّف أعباءها ويجعلها محمولة ومحتملة.

"والحقُّ أنّ المرأة الزوجة نارٌ حارقة تحرق زوجها باستمرار يوماً بعد يوم. تجفّفه وتهرمه قبل الأوان. باندورا هي النار التي أقحمها زيوس في البيوت والتي تحرق الرجال دون أن تحتاج هي أيّ شعلةٍ كانت. نار سارقة تتجاوب مع النار التي كانت قد سرقت".

"المرأة إذاً هي علاقة الحياة المثقَّفة وهي في الوقت نفسه مخلوقةٌ على صورة الإلهات الخالدات، فعندما ننظر فيها نرى أفروديت وهيرا، وعلى نحوٍ من الأنحاء هي بجمالها وإغرائها وسحرها وجود الإلهي على هذه الأرض. تجمع المرأة كلبية الحياة الإنسانية وجزءها الإلهي. إنّها تترجَّح بين الآلهة والحيوانات وهذه هي الصّفة الخاصّة بالإنسانية". [2]

---

[1] – فيرنان: جان بيير، الكون والآلهة والناس، تر: محمد وليد الحافظ، دمشق، دار الأهالي ، 2001 ص 54.

[2] – المرجع نفسه، ص 53– 54.

وكم ستبرز المرأة الحلم شجرةً أو وردةً أو زهرةً بريةً فـــي شـــعرنا العربـــي الحديث!!

وكم ستبرز ناراً وأملاً وحياة!!!

ونمط الرجل الطامع في الثروة، الجشِع لامتلاك ذهب العالم نمطٌ أوليّ أو نموذجٌ بدئي يمثّله في الأسطورة – ميداس– والأسطورة تقول:

"في إحدى المناسبات لاحظ باخوس أنّ أستاذه ومربيه سيلفيوس قد ضاع. لقـد شرب الشيخ كثيراً فهام على وجهه، وعثر عليه بعض الفلاحين فأخذوه إلى ملكهـم ميداس الذي سرعان ما تعرَّف عليه فعامله بشهامةٍ واستضافه عشرة أيام بلياليها في أفراح عامرة.

وفي اليوم الحادي عشر أعاد سيلفوس سالماً معافى إلى تلميـذه. مقابـل ذلـك عرض باخوس على ميداس أن يختار مكافأة وسيلبي الطلب مهما كـان، فـسأله أن يتحوّل أيّ شيء يلمسه إلى ذهبٍ.

لبّى باخوس، وإن كان أسفاً لأنه لم يختر اختياراً موفّقاً سار ميداس في طريقـه مبتهجاً بهذه القوّة الجديدة التي أسرع وأخضعها إلى الاختبار. كاد لا يصدّق نفـسه عندما وجد غصن بلوطة يتحوّل إلى ذهب في يديه. تناول حجراً فتغيّر إلى ذهـب. لمس مرجاً فحدث الشيء نفسه قطف تفّاحة من شجرةٍ فظنّ أنه سرقها مـن حديقـة الهسبريدات. لم يكن لفرحه حد، وحالما وصل منزله أمر الخدم أن يضعوا له وجبة طعام على المائدة.

عندئذ فقط فطن لغلطته فقد لمس الخبز فتصلّب في يديه، رفع لقمةً إلـى فمـه فصكَّت أسنانه. رفع كأساً من الخمرة التي اندفعت في حلقه ذهباً مذاباً.

وجد نفسه في وضعٍ مخيف فسعى إلى التخلّص من قوته هذه فقد كره الهدية التي اختارها. ولكن عبثاً سعى ويبدو أن الجوع كان بانتظاره. رفع ذراعيه وكلّ شـيء حوله يلمع لأنّه تحوَّل إلى ذهب وصلَّى لباخوس راجياً أن يمنع عنه هـذا الـدمار،

وباخوس إله كريم، سمع فاستجاب. قال له: اذهب إلى نهر بكتوس واتبع النهر حتى رأس نبعه، وهناك غطّس يديك وجسدك تذهب خطيئتك وعقوبتها.

وفعل ما قال له فما كاد يلمس الماء حتى زالت قوّته الذهبية فتحوّلت رمال النهر إلى ذهب وبقيت حتى هذا اليوم. بعد ذلك كره ميداس الثروة والعظمة وسكن في الريف وصار من عباد الإله بان إله الحقول".(1)

وهذه الأنماط الأولية التي تؤلّف اللاوعي الجمعي ما تزال تفعل فعلها منذ العصور السحيقة حتّى اليوم، كما يرى يونغ وكما تثبت ذلك الدراسات التطبيقية في الآداب والفنون التي يقوم بها النقّاد لأنَّ الأديب لا يكتشف الأنماط الأولية الكبرى لأنّه أصلاً خاضعٌ لها من دون أن يشعر. فهذه الأنماط الأولية هي – لا شعورية– نمارسها في حياتنا اليومية، ويمارسها الأديب في أدبه، وهي أنماطٌ واقعية كما يرى الناقد حنّا عبود لأنَّ الواقع الوجداني هو الذي أفرزها وليس بمعنى وجودها المادي، إنّها نشاط نفسي وآليةٌ من آليات النفس في الدفاع عن ذاتها، وفي تحقيق أغراضها. إنّها الرغائب وقد تجسّدت في صور.(2)

وهذه الأنماط الأولية هي اللغة المنسية التي لا تكفُّ عن نشاطها الإنتاجي – والإشارة هنا إلى كتاب "اللغة المنسية" لمؤلفه أريك فروم الذي ترجمه محمود منقذ الهاشمي.

ولهذه الأنماط الأولية خصائص مشتركة تتميّز بها، وقد وفّاها الناقد حنا عبّود حقّها من التفصيل في كتابه – النظرية الأدبية الحديثة.(3) فرأى أنَّ ما يصل الفرد من هذه الأنماط سواء عن طريق الحلم أو الدين أو الأدب أو العلم إنّما هو جزء من كلّ ؛ جزءٌ زهيدٌ لا يكاد يذكر. ولا يمكن حصر الأنماط الأولية في نشاطها

---

1 – المرجع نفسه، ص 39.

2 – عبّود، حنا ، النظرية الأدبية الحديثة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 49.

3 – المرجع نفسه، ص 51، وما بعدها.

الإنتاجي إلا إذا أخذنا مجموع نشاط الأفراد. ومجموع الأدب قد يقترب من شمولية الأنماط الأولى.

والنّمط الأولي متقلّب متحوّل متشظٍ، والسبب في ذلك هو التركيبة النفسية للإنسان نفسه. فكما ينقلب الإنسان الوديع إلى إنسان شرسٍ، فقد ينقلب النمط الأولي إلى ضدِّه.

فثمَّة أنماطٌ عليا تحثُّ على الوجدان الاجتماعي المثالي الراقي، وأنماط شيطانية تسير في الاتجاه المعاكس للأنماط العليا.

والأنماط الأولية هي أشبه بالوظائف. ولكنها وظائف ديناميكية تتخذ وسائل مختلفة في تحقيق مهامها. فالإيمان والإلحاد مثلاً يبدوان ظاهرتين متناقضتين ومتعارضتين تعارضاً لا سبيل إلى اللقاء بعده. ولكنّ النزّاع إلى الإلحاد لا يختلف عن النّزاع إلى الإيمان.

والأنماط الأولية تعكس عبثية الحياة الإنسانية. والكون الذي خلقه الأدب إنّما خلقه استجابةً للأنماط الكبرى، أيّ التخيُّل الرؤيوي. وبقدر ما نتهمه بأنَّه من نتاج الخيال، ندفعه إلى أن يكون لصيقاً بالواقعية النفسية.

وإنّ الأنماط الأولية ناجمةٌ عن الوضع البشري فلا غرابة أن تؤدي الذّكورة والأنوثة دوراً بالغَ الخطورة في الأنماط الأولية أي في الأدب. إنّ "الأنيما" و"الأنيموس" حسب المصطلح اليونغي يؤديان دوراً حاسماً في النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية.

إنَّ "الأنيما" في المرأة يدفعها إلى شيء من التعقُّل والخشونة والرؤية، بينما يدفع الأنيموس الرجل إلى الاندماج والتوحُّد في النصف الآخر الذي انفصل عنه. ومع ذلك فإنّ التكامل لم يتحقّق أبداً، أولا يتحقق أبداً فانقسام البشر إلى ذكر وأنثى هو أول انقسام في التاريخ، وأول توزيع للعمل، وهو شرخٌ كبيرٌ ترتب عليه ظهور أنماط أولية كبرى.. ومنذ الإلياذة والأوديسة، وحتّى اليوم لم يتغيّر النشاط الإنتاجي

للأنماط الأولية، فما زالت الذّكورة (أوليس) والأنوثة (هيلين) التي قدَّمت هذه الأنماط محوراً أساسياً للأدب، وسوف يبقى هذا المحور فعّالاً ما دام البشر جنسين، فـنحن نخلق الأساطير لحماية الذات، والأسطورة هي أعظمُ سلاحٍ لهـذا الغـرض منـذ القديم،حتّى الآن، والعجز عن التكامل هو ما يخلق الصّراع بين الذكر والأنثى.

والأنماط الأولية في الأدب خاضعةٌ لكثير من التعديلات والانزياحـات تعكـس الاضطراب الذي يصيب النفس البشرية من جرّاء علاقاتها الكثيرة مع الآخرين ومع الطبيعة. ولكن تظلُّ العلاقة مع الآخرين هي الأساس في التعديلات التـي يجريهـا الأدب على الأنماط الأولية، وهذا ما يبيح الكلام عن التجديد.

وسأدخل إلى تفصيلات هذا التجديد في كلامي اللاحق عن الانزياح وأمثلته.

لقد أوجدت الأنماط الأولية للأدب لغةً واحدةً لا تكاد تتغيّر بتغيُّر القوام واللغات. إنّنا أمام لغة مشتركة بين الآداب كلّها ولا استثناء. فالأدب نظام عالمي وطيد نـابع من طبيعة التركيبة النفسية للبشر. ومن نمط تواجدهم النفسي، ومعاناتهم الواقعيـة. والترجمة تحتفظ دائماً بما هو مشترك في الأدب، أي بالأنماط الأولية.

ولو لم يصلنا التقليد الأدبي عن طريق الوراثة المكتسبة كما يذهب يونغ لوصلنا إليه نحن في إنتاجنا الأدبي، وهذا ما ينفي أيَّ قطيعة بين القديم والحديث أو بين أدبٍ وأدب.

إنّنا نستخدم في الأدب لغةً واحدةً، كما نستخدم لغةً واحدةً في الترحيب والـوداع واللقاء. إننا نملك أدباً واحداً مثلما نملك جسداً واحداً.

ويؤكّد الناقد حنّا عبّود إنّنا حين نقول: الأدب رؤيا فإننا نعني الأنماط الأولية، أي أنّ الأديب أو الشاعر يقوم بعملية خرق ليصل إلى اللاوعي الجمعي. فالرؤيا هـي ارتحال إلى اللاوعي الجمعي، إلى المجاهل والخفايا، إلى الأسرار الغامضة.[1]

[1] – المرجع نفسه، ص 63.

الأسطورة والأدب

ثمَّة سؤال يُثار بقوّة: هل كانت الأسطورة نصًّاً أدبياً؟ وهذا السؤال نفسه يقود إلى سؤال آخر، هل كانت الأسطورة هي الأدب في صورته الأولى؟

وتحضر إجاباتٌ متعدِّدةٌ على هذين السؤالين المتكاملين، فالأديب الباحث في الأسطورة فراس سواح يرى في كتابه "مغامرة العقل الأولى" أنّ:

"الأسطورة نصٌّ أدبي وضع في أبهى حلَّةٍ فنية ممكنة أو هي صيغة مؤثرة في النفوس، وهذا ممّا زاد في سيطرتها وتأثيرها. وكان على الأدب والشعر أن ينتظر فترةً طويلة قبل أن ينفصلا عن الأسطورة لقد وضعت معظم الأساطير السورية والسومرية والبابلية في أجمل شكل شعري ممكن. وقام هوميروس بصيانة معظم أساطير عصره المتداولة شعراً في الأوديسة والإلياذة. وإلى جانب الشعر والأدب خلقت الأسطورة فنوناً أخرى كالمسرح، الذي ابتدأ عهده بتمثيل الأساطير الرئيسة في الأعياد الدينية، كما دفعت فنوناً أخرى كالغناء والموسيقى وغيرهما".(1)

ويرى جوزيف كامبل في كتابه "قوّة الأسطورة" أنّ الأسطورة نوعٌ من الشعر:

"الميثولوجيا ليست كذبةً. الميثولوجيا نوعٌ من الشعر، وهي مجازٌ خالصٌ. ولقد قيل بأنّ الميثولوجيا إنمّا هي الحقيقة ما قبل الأخيرة، لأنّ الشيء النهائي لا يمكن وضعه في كلمات، إنّه ما وراء الكلمات، ما وراء الإطارالمقيد لعجلة الحياة البوذية. الميثولوجيا تضع العقل ما وراء ذلك الإطار ، إلى ما يمكن أن يعرف ولكن لا يمكن أن يقال، وهذه الحقيقة ما قبل النهائية".(2)

---

[1] – سوّاح، فراس، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت ، لبنان، 1980. ص 16.

[2] – كامبل، جوزيف. قوّة الأسطورة، تر:حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، سورية ط1 1999، ص 237.

والأدب وفقاً لنظرية نورثروب فراي "يصدر عن بنية أساس- نسق أو نظام – هي المثية أي الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل. إذاً ليس هنالك أدبٌ جديدٌ هنالك أدباء جدد تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات. أمَّا وظيفة النقد فتنحصر تحديداً في معرفة – الانزياح- الذي أصاب الميثة".[1]

ويرى الناقد حنّا عبود أنّ "الأدب هو الأسطورة التي تعلو على الزمن وتمسك بالنفس في كلِّ حين، الأدب هو ما يخلد فقط. وكلُّ تأثيرٍ يشبه الموضة الدارجة لا ينتج أدباً".([2])

ولذلك نقرأ القديم من هذا الأدب فنظنه جديداً، ونقرأ الجديد منه فنظنُّه يرجع إلى أعماق التاريخ البشري.

ومن هنا كان الأدب ظاهرةً صحية لأنّه عن طريق الرؤيا الناتجة عن الأسطورة المنزاحة يعيد التوازن إلى البشر. "إنَّ الأدب ظاهرةٌ صحيةٌ، وربَّما كان أعظم الظّواهر الصحية في البشرية، منذ القديم حتّى اليوم. فكأنّ الأدب عقيدة سريّة قديمة، لا يعرفها إلا من حاز جواز السفر إلى اللاوعي الجمعي، أي الرؤيا. وبهذه الرؤيا يحاول الأدب إعادة التوازن إلى البشر في علاقتهم مع الطبيعة... إنّها عقيدة صحيّةٌ وفعَّالةٌ.".([3])

وعندما يحاول أدب اليوم أن يستعيد شيئاً من الأسطورة فبحثه عن هذه الاستعادة أن يكتب له الاستمرار والخلود.

---

[1] – رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، العدد 207 ، آذار 1996، ص 33.

[2] – عبود، حنا، فصول في علم الاقتصاد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص61.

[3] – عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999، ص64.

ويؤكّد جوزيف كامبل العلاقة الحميمة بين الأسطورة والأدب، ويصرُّ على أهمية شاعرية الأسطورة بقوله: "عندما تُفهم شاعرية الأسطورة كسيرة ذاتية، كتـــاريخ أو كعلم، تكون قد قتلت".([1])

ولعلّ من الأقوال الجميلة المعبّرة عن أهمية الأسطورة في الأدب قـــول إيلـــي هومبيرت في كتابه "كارل غوستاف يونغ":

"إذا غاب العالم الوسيط، عالم المخيلة المبدعة الأسطورية، فإن الفكر يجد نفـــسه عندئذٍ مهدداً بأن يتخثر في المذهبية.

وكلما كنا قادرين على أن نجعل ما هو شعوري، وأسطورة شعورياً، تعاظمـــت كمية الحياة التي ندمجها في أنفسنا."([2])

ويبدي: ك.ك رانفين مخاوفه على الأدب كلَّما ظهرت موجةٌ مناوئةٌ للأسطورة، لأنها بالضرورة مناوئة للأدب فيقول:

"ثمة اعتقاد ثابتٌ بأنّ الأسطورة قوية الارتباط بالأدب، وإن يكن هذا الارتبـــاط غير واضح المعالم تماماً، بحيث أن مصير أحدهما متعلق بمصير الآخـــر، الأمـــر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوءة الأســـطورة. يقول شليكل:

الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما" ([3])

وينقل عن نورثروب فراي قوله:

---

[1]– كامبل، جوزيف، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دار الكلمـــة، ســـورية، دمـــشق، ط1، 2003، ص254.

[2]- هومبيرت، إيلي، ((كارل غوستاف يونغ))، تر: وجيه أســـعد، منـــشورات وزارة الثقافـــة، دمـــشق، 1991، ص202.

[3]– رانفين، ك.ك الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، بـــاريس، ط1، 1980، ص93.

"الأسطورة عنصر بنائي في الأدب، لأن الأدب ككلّ أسطورة منحولة".([1])

وعن –تشيز– قوله:

"الأسطورة أدب يلوِّن الطبيعي بفعالية ما هو خارج للطبيعي".([2])

وعن مارك ثورر قوله: "الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه".([3])

وعن فيكتيري قوله: "الأسطورة هي الرحم الذي منه يخــرج الأدب، تاريخيــاً وسيكولوجياً."([4])

وهذه الأقوال تقودنا إلى القول: إنَّ الأسطورة كبنية كلية هي مادة الأدب ذاتهــا، والشعر يرجع إليها باستمرار، وفي كل عصر يصعب على الشعراء أن يجدوا فكرةً أدبيةً رئيسية لا تنطبق على الأسطورة.

ويقرِّر نورثروب فراي في كتابه –الماهية والخرافة– أنّ: "الــشكل الأدبــي لا يمكن أن يأتي من الحياة، إنّه يأتي فقط من العُرْف الأدبي، ونهائياً من الأسطورة"

وأنَّ "الأدب هو عبارة عن ميثولوجيا معادة البناء، وأن أسسه البنائية مستمدة من أسس الأسطورة." ([5])

ألا يعني كل ذلك أن القارئ لا يستطيع فهم الأدب الحالي من دون فهم الأساطير الخوالي، وأن الأدب عندما يسقط من حسابه الأساطير يكون قد حكم علــى نفــسه بالموت؟!

---

[1]– المرجع نفسه، ص94.

[2]–المرجع نفسه، ص95.

[3]– المرجع نفسه، ص96.

[4] –المرجع نفسه، ص98.

[5]– فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمــشق، 1992، ص58–60.

وأنه من دون معرفة الأساطير لا يمكننا أن نفهم أو نتذوق الكثير من أدب لغتنـــا الرفيع؟!

النقد الأسطوري/ الجوهر والأهمية

النقد الأسطوري Mythocitique هو النقد الذي يبحث في النص عن الوحدات الأسطورية فيعود إلى الهيكلية الأسطورية الأولية من جهة ويبين ما أصابها من إضافات أو تزيينات من جهة ثانية. وهذا يعني ضبط الموضوعات التي تتجلَّى فيها الأسطورة الأولية، ثُمَّ ضبط الحالات التي تظهر فيها الشخصيات، وفي النهاية وضع العمل في المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى، أو بمعنى آخر القيام بنوع من المقارنات لتحديد العمل الجديد.

ويعد نورثروب فراي الناقد الكندي من أهم نقّاد المذهب الأسطوري في الغرب، فقد نشر عام 1957 كتابه "تشريح النقد" –محاولات أربع–

Anatomy of criticism

-Four essays-

حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو المنهج الأسطوري.

وقد بناه على نظرية –كارل غوستاف يونغ– في الأنماط الأولية القابعة في اللاَّوعي الجمعي للبشرية أو الذاكرة الجمعية للإنسان، فأولى –فراي– في هذا الكتاب أهميةً فائقةً لنظرية:

"الأنماط العليا أو النماذج البدئية" التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابليةً لتوليد "الصور الكونية" التي وجدت منذ دهورٍ سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة، وهذه الصور الكونية تتحدد بمضامينها وأشكالها. فمثلاً:

"كلُّ (يوتوبيا) تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكرار لجنّة عــدن... جمهوريــة أفلاطون، شيوعية ماركس، الفردوس المفقود لملتون. صورٌ نمطية تكــرر الــنمط الأعلى أو النموذج البدئي الذي هو جنَّة عدن".([1])

"فالأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتّى لا من جهــة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الإنتربولوجيا –علم الإنسان– فــي ميــدان عمله. لقد غذَّاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديــد، وهــو خلــقٌ مكتملٌ يحتمل قراءات شتّى، ولكنّه لا يحتمل الإضافة".([2])

فتسمية النقد الأسطوري أوّل ما ظهرت في المقالة الثالثة من كتــاب –تــشريح النقد– لنورثروب فراي، وكان ذلك في الخمسينيات، وقد رأى فيه أنَّ الأنماط الأولية ما هي إلا أساطير لا بد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عــن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغييــر وأســاليب الأداء الجديدة التي خضعت لها. فكل نقد أدبي لا بدَّ أن يكون نقداً أسطورياً مــا دام الأدب فناً مجازياً، وما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى". ([3])

وقد رأى الناقد حنّا عبّود أنَّ "النقد الأسطوري قد وضع نظريته فــي الانزيــاح والتعديل ليكون أفقاً مفتوحاً أمام كلِّ الإنتاج الأدبي الحديث، مع تأكيده الشديد علــى الأنماط الأولية التي صاغتها البشرية عبر مسيرتها، والتــي تعتبــر راســخةً جــداً ووطيدةً جداً".([4])

فهناك هامشٌ كبيرٌ للتجديد، وهناك فسحةٌ واسعةٌ للتفرد، فإذا كان النول واحــداً فإن النسيج متنوِّع تنوُّعاً غنياً جدّاً، وهذا ما ستثبته دراسة الشعر وفق هــذا المــنهج النقدي الأسطوري ولأن النقد الأسطوري بني على عــلم الــنفس التحليلــي، عــدَّ

---

[1]– رومية، د.وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، العدد 207، آذار، 1996، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص38.

[3] –عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق، سورية، ص117.

[4] –المرجع نفسه، ص13.

الدارسون –كارل غوستاف يونغ– رائد علم النفس التحليلي المؤسس الأكبر لهذا الاتجـاه في النقد لأنه ألقى أسئلة النظرية الأدبية على المعطيات التي اكتشفها، وانتهى إلى إجابات أسهمت في تكامل نظرية النقد الأسطوري مع صاحبها –نورثروب فراي– ولا يخفى مـا لدراسات: مورغان، وفريزر، ومالينوفسكي وسواهم من دور في إبـراز هيكليـة النقـد الأسطوري.

فمن تصوُّر الإنسان لما هو –تحت–: "بيت الموتى أو الجحيم أو العالم السُّفلي" ولمـا هو –فوق– "الجنّة أو الفردوس أو العالم العلوي" نشأت الأنماط الأسطورية الكبرى: الإله، المنقذ، الأب، الأم،... فكلُّها صُنفٌ وفقاً للفوق والتّحت، وفقاً للخير والشرِّ.

"فالأنماط الأولية أو الكبرى هي عبارة عن تصوُّرات واجـه بهـا الإنـسان الكـون والطبيعة والمجتمع والطبيعة البشرية البيولوجية، وهذه الأنماط هي لا شعورية نمارسـها في حياتنا اليومية".([1])

والأديب لا يكتشف هذه الأنماط الأولية الكبرى، لأنّه أصلاً خاضعٌ لها مـن دون أن يشعر بذلك فهو يتحرك في جغرافيتها، وهي الجغرافيا التي رسمها الخيال الأدبي، وهـذه الجغرافيا تشمل العالم العلوي، وهو عالم الأبطال والآلهة والخارقين، والعالم الدنيوي وهو عالم البشر العاديين، والعالم السفلي، وهو عالم الكائنات الأدنى، عالم الشياطين وكل مـا هو شائه من مخلوقات شريرة. وليس ثمة حدود فاصلة بين هذه العوالم، فكائنات العـالم العلوي قد تهبط إلى الأرض وتعيش بين أبنائها، وهذا ما يفسر الخير والشر بين البـشر، وإذا كان الأديب لا يكتشف هذه الأنماط فإن الناقد المتسلح بمنهج النقد الأسـطوري هـو الذي يكتشفها.

ونظرية النقد الأسطوري لا تلغي دور المؤلف إلى الدرجة التي ذهبـت إليهـا بعض النظريات كالنظرية الأسلوبية أو النظرية اللغوية ولولا هذا الدور لكان كـل الناس أدباء كما يقول الناقد حنا عبود.([2])

---

[1]– المرجع نفسه، ص45.

[2]– المرجع نفسه، ص47.

فرولان بارت أعلن موت المؤلّف ورأى أن بروز النص هـو مـوت المؤلـف وخارج عن وجوده، وكل دراسة تهتم بالمؤلف أو عصره أو عرقه –كما فعل: تـين الذي ربط الأثر الأدبي بالعصر والعرق والبيئة –هي دراسة نافلة.

وقد لا تبدو نظرية النقد الأسطوري بعيدةً عن نظرية –موت الـنص– فـالنص الذي يوضع للدراسة يتلاشى لدى إخضاعه لعملية التّناص، فهو نصٌ وهمي لأنّه في أجزائه ليس سوى مجموعة من آلاف النصوص السّابقة، فالمؤلّف الحقيقـي لهـذا النص هو النصوص التي لا تكاد تُعدُّ والتي فيها ولد. وولادة هذا النص الوهمي إنما هي ولادة وهم من وهم، فالنصوص السابقة هي الأخرى مؤلفة من أجزاء أسـهمت النصوص التي قبلها في ولادتها. وقد يعيدنا هذا إلى الميثات في صورتها الأولى قبل التعديل والانزياح أو إلى الأنماط الأولية.

فمرجعية الأدب –كما يرى نـورثروب فـراي– هـي الميثـة Mythos أي الأسطورة في حالتها الأولى وهي تشكل نسقاً أو نظاماً أو تشكيلةً أساسيةً، كانت وما زالت وستبقى، وهذه الميثة لم تصل بعد إلى الأسطورة Myth لأنَّ في الأسـطورة نوعاً من التعديل والانزياح عن الأصل.

والميثات هي في خاتمة الأمر صورة الواقع بعد تحويله إلى معتقـد، وبعـد أن اتّخذ هذا المعتقد وظيفة طقوس يتجلى من خلالها، فالأساطير الأولـى أو الأنمـاط الأولية ما تزال حتى الآن ينبوع الأطر والصور... وأحيانـاً الألفـاظ والمفـردات الأدبية.([1])

ويرى نورثروب فراي في كتابه "الماهيـة والخرافـة" أنّ أطـوار الأسـطورة الأربعة:

---

[1]- انظر، فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، دار المعـارف، حمـص، 1987، ص11-13.

1- طور الفجر وفيه الربيع والميلاد وأساطير مولد البطل والازدهار والبعث والخليفة، وانهزام قوى الظلام، والشتاء والموت، والشخصيات الثانوية: الأب والأم. وهذا الطور هو النموذج الأصلي للرومانسية ولمعظم الشعر الحماسي والعاطفي.

2- طور الذُّروة: وفيه الصَّيف والزواج أو النصر، وأساطير التمجيد والزواج المقدَّس، والدخول إلى الجنّة، والشخصيات الرئيسية الرفيق والعروس، وهذا الطّور للنموذج الأصلي للكوميديا والشعر الرعوي والأنشودة الرعوية.

3- طور الغروب: وفيه الخريف والموت، وأساطير السقوط، والإله المحتضر، والموت العنيف والتضحية وانعزال البطل، والشَّخصيات الثانوية: الخائن والمرأة المثيرة، وهذا الطّور النموذج الأول للمأساة والمرثاة.

4- طور الظَّلام: وفيه الشتاء والانحلال، وأساطير انتصار هذه القوى، أساطير الفيضانات وعودة الفوضى وهزيمة البطل، والشخصيات الثانوية: الغول والساحرة، والنموذج الأصلي للهجاء في هذا الطور.([1])

أمَّا الميثات الأساسية التي أقام عليها -نور ثروب فراي- نظريته فهي أربع ميثات:

1- ميثة الربيع -2- ميثة الصيف -3- ميثة الخريف -4- ميثة الشتاء.

مع ملاحظة أن الميثة هي النواة الأساسية للأسطورة، فهي قصة، لكنها قصة منحدرة من الجماعة لا من الفرد، وهكذا شأن الأدب السابق على الكتابة، إنه أدب جماعي لا يُعرف مؤلفه.

وهذه الميثات هي الإطار العام للأدب. إنّه أدب دورة الطبيعة. إنّه يجسِّد حركات الطبيعة وتغيّرها من فصل إلى فصل. وهذا التقسيم يرجع إلى الأساطير الأولى التي ابتدعها التصور البشري عن دورة الإنبات، والتصور البشري عبارة عن مجموعة

[1]- انظر، فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، تر: هيفا هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص27.

من الأساطير المنسجمة مع الطبيعة. والأسطورة في التحليل الأخير هي قصّة، فميثة الربيع تعني قصَّة ظهور النبات من جديد وخارج الميثة والأسطورة لا يوجـد أدب. فالأدب والطقوس هما تعبيران عمليان عن التصور البشري أي عن الميثـات التـي خلقها البشر عن الطبيعة والكون.

وفي تحليل هذا التصوُّر نجد ثلاثة أشكال:

1- التصوُّر الرؤيوي: أي تصوُّر عالم فوق مـستوى البـشر "سـماء، آلهـة، أرواح...".

2- التصوُّر الشيطاني: أي تصوُّر عالم ما تحت الأرض "الجحـيم، شـياطين، أبالسة، أشرار الجن..."

3- التصوُّر التَّماثلي: تصور أرضي أي هناك من يحاول الارتفاع عن مستوى البشر، وهناك من يحاول التشبه بالعالم الشيطاني.([1])

إذاً فالمخيلة الإنسانية رسمت الكون الأدبي على النحو الآتي:

1- العالم الفوقي: وهو العالم المقدَّس. العالم النوراني الذي يريد الخير للبشرية، والكائنات التي تهبط من العالم الفوقي: حوريات، وعذارى، وحماة ديار ومخصبات مواسم وراعيات غلال، ورعاة قطعان وحرَّاس أطفال.

2-العالم السُّفلي: وهو عالم الظلمة الذي تسكنه الشياطين والأبالسة وكل كائنات الليل المخيفة من غيلان وعماليق ووحوش مرعبة ومخلوقات شائهة.

3- العالم التُّرابي: وهو العالم الذي يسكنه البشر أصلاً، لأنهم جبلوا من طينـه، فهم أشد التصاقاً بهذا العالم من كائنات العالَمين الآخرين، فهو منه وإليه، من التراب خلقوا وإلى التراب يرجعون.

---

[1]- انظر، عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص74.

ونجد هذا العالم الترابي عالماً حيادياً يقف بين عالَمين نهباً لهما: العالم الفـــوقي الذي يمثّل الخير، والعالم السُّفلي الذي يمثّل الشَّرَّ. ولذلك فالعالمان الفوقي والسفلي لا يصيبهما التغير البتة، إنَّ التغيُّر من حظ العالم الترابي وسكانه بشراً وغير بشر.

ويرى الناقد حنّا عبّود أنَّ "غاستون باشلار" قد أسهم إسهاماً مهماً في إرساء النقد الأسطوري وقدَّم دعماً قوياً لمساره، في كتابه "شعرية المكان" إذ رأى أنَّ المكان هو حيّزٌ تنشئه النفس بعيداً عن المبادئ الهندسية، فالمكان بناء نفسي قبل أن يكون بنـــاءً هندسياً، فالبيت يُشكّل وفقاً للمعنى النفسي، فهو بيتٌ أو عـــشٌّ أو متاهـــةٌ أو ســـاحة معركة... ولا علاقة للحقيقة الموضوعية في صياغة المكان، فالـــصحراء بالنـــسبة للبدوي هي بيت الأمان.

والمكان الغريب يظلُّ مكاناً عدائياً مهما توافرت فيه ظروف الأمن ومهما كانت تزيّنه ضروب الجمال فالمعالم المكانية هي معالم نفسية، نحن الذين نقيمها فنجعل لها حدودها المادية، ومن مقلع أنفسنا نجلب الحجارة التي نقيم بها هذا الـــشكل أو ذاك. فالمكان هو ابن الأسطورة، ابن النفس الإنسانية على الرغم مـــن بـــروزه المـــادي الموضوعي، وعلى الرغم من وجوده الحقيقي المستقل عـــن مـــشاعرنا وعواطفنـــا فبالأسطورة وحدها توجد الأشياء وبها وحدها تبدع النفس العالم الأدبي الذي يختلف عن العالم الواقعي، والمكان الواقعي تعاد صياغته وفقاً لميتا فيزياء النفس، والإيقاع الزمني يدخل في أعماق النفس أو بالأحرى ينبع من أعماق النفس ثم يتجلى بكيـــانٍ فني.([1])

كما يرى أنَّ من أبرز تلاميذ غاستون باشلار النابهين الذين أسهموا فـــي النقـــد الأسطوري:

جلبرت ديوران – الذي تابع الأسطورة كما تتجلّى في العمل الأدبي، ثمَّ حلّلهـــا وأظهر المرتكزات التي تقوم عليها، ليس هذا فحسب بل رصد الديكور الأسطوري، أي الأسطورة وما يصيبها من تطور على يد الكتاب مع مرور العصور، وحـــسب

[1]– المرجع نفسه، ص120–121.

طبيعة النوع الأدبي الذي يعمل فيه الأديب، ومسألة الديكور عند ديوران هي ذاتها مسألة الانزياح عند –نورثروب فراي– أي الانزياح انزياح الأسطورة في نص أدبي عن الأسطورة الأساسية فلا تكون المطابقة كاملة، لأنَّها تخضع لتعديلات كثيرة تفرضها ظروف الكاتب وشخصيته وثقافته وعصره....

فهذا العمل الذي يقوم به الكاتب يسميه –ديوران– الديكور أو فن الزينة بدلاً من الانزياح.

فالأسطورة ذات هيكلية واحدة لا تتغير، فعندما نريد إنتاج الأدب، لا بدَّ من إخضاع هذه الهيكلية لديكورنا الخاص، فنطليه –وفقاً لقواعد منضبطة وليس عشوائياً– بما نملك من المواد الأدبية الحديثة.([1])

---

[1]– المرجع نفسه، ص122.

الفصل الثاني

" الانزياح "

- تمهيد :

ليس الأدب حصيلةَ لنشاط الإنسان اليومي، بل هو بعض الكيان الإنساني الممتد في الماضي إلى فجر التاريخ، و السارح في المستقبل إلى آفاق بلا حدود،

يتجاوز مع الزمن الحاضر دائماً.و هكذا تستمرُ مسيرته، فإذا كانت معرفة النبع مفيدةً، فإن معرفة المجرى و انعطافاته جدُ مفيدة لفهم ما نراه في مصبه و من هنا تأتي أهمية الوقفة المتأنية عند مفهوم الانزياح.

و لعل العالم الفيلسوف هنري برغسون1859−1941. أول من أشار إلى أن الانزياح ظاهرةٌ كونية، و إن لم يسمه باسمه، فكتب يقول:

" الكون إذاً،ذو ديمومة،و كلما تعمقنا طبيعة الزمان أدركنا أن معنى الديمومة هو الاختراع و إبداع الصور و إعداد الجديد المطلق الجدة إعداداً متصلاً " ([1])

و قد أصاب برجسون حين وصف الانزياح بتفجر قنبلةٍ و تحول كل شظية إلى قنبلةٍ جديدة و هكذا دواليك:

" غير أننا نجد أنفسنا حيال قنبلةٍ تفجرت مباشرة،فانبعثت منها قطعٌ صارت هي نفسها قنابل متفجرة تنبعث منها قطعٌ أخرى متفجرة،و هكذا دواليك خلال حقبةٍ طويلةٍ من الزمان...كذلك الأمر بالنسبة إلى تفتت الحياة و انقساماتها إلى فتات الأفراد و الأنواع " ([2])

---

[1] برجسون،هنري، التطور المبدع، تر:جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع،بيروت 1981ط1، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص93.

و إذا كان الإنسان جوهر الحياة، فإن الإنسان أيضاً ذو ديمومة متغيرة و نفس متفردة،و هذه النفس أشبه بهذا الكون الرحيب الذي يتغير تغيراً مستمراً في كل لحظة.فهذه النفس جرمٌ صغيرٌ انطوى فيه العالم الأكبر.

إذاً الكون في انزياح دائم و خلق جديد، و الإنسان في انزياح دائم و خلق جديد،

و الأدب فضاءٌ و كونٌ من العلامات منزاحٌ من خلال اللغة، مادته التي تبدو في تغييرات مستمرة.فالدال ساكنٌ، و لكن المدلول في حركة دائبة. ([1])

-الانزياح و وبدائله :

علقت بمصطلح الانزياح مصطلحات و أوصاف كثيرة،و قد أورد بعضاً منها عبد السلام المسدي،و ذكر أمام كل منها أصله الفرنسي و صاحبه،و سأكتفي هنا بذكر المصطلحات و أصحابها كما ذكرها:

-الانزياح لفاليري، التجاوز لفاليري، الانحراف لسبيتزر، الاختلال لويلك و وارين

الإطاحة لباتيار، المخالفة لتيري، الشناعة لبارت، الانتهاك لكوهن، خرق السنن لتودوروف، اللحن لتودوروف، العصيان لأرجوان، التحريف لجماعة مو.([2])

و نجد في عرض عدنان بن ذريل كتاب " المدخل إلى التحليل الألسني للشعر " عدة مصطلحات منها:" الجسارة اللغوية والغرابة والابتكار والخلق " ([3])

و كثرة هذه المصطلحات تشير إلى أهمية ما تدل عليه،و لكنها في الوقت نفسه قد تسبب نوعاً من الفوضى تسيء إلى النقد.

---

[1] ينظر للتوسع في تغيرات اللغة،مارتينيه،أندريه،مبادئ اللسانيات العامة، تر:أحمد الحمو،ط1 وزارة التعليم العالي، دمشق1985، ص175-179.

[2] المسدي،عبد السلام،الأسلوبية و الأسلوب،دارسعاد الصباح،القاهرة1993،ط4،ص100-101

[3] الموقف الأدبي ع141-143،كانون الثاني-آذار 1983،ص274.و الكتاب المذكور لمؤلفيه: جويل تامين و جان مولينو.

و لذلك نستخدم مصطلح الانزياح و نستغني عن بدائله، فهو مصدر للفعل: " انزاح" أي ذهب و تباعد([1]) و هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecart و المصطلح الانكليزيDisplacement .

فللترجمة عن الفرنسية استخدمه الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه:" التفكير اللساني في الحضارة العربية " ([2])

و للترجمة عن الانكليزية استخدمه الناقد حنا عبود في ترجمته:"نظرية الأساطير في النقد الأدبي " لنورثروب فراي.([3])

و المهم أن يطلق الإنسان اسماً جيداً على أحد المفاهيم،و المقصود بالاسم الجيد سهولة لفظه ووضوح دلالته و بعدها عن الالتباس. لأن اهتمام الناس سوف يتركز عليه، و سيرسخ في أذهانهم بلفظه و دلالته،و مصطلح الانزياح يمتاز بالسهولة و الوضوح و البعد عن الالتباس.

و يبدو أن مفهوم الانزياح في أصله مفهوم نفساني عدَّه فرويد في نظريته أحد آليات دفاع النفس عن ذاتها، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي،أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به. فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع.([4])

و هذا المصطلح انتقل من ميدان علم النفس إلى ميدان النقد،فقد ذكر جراهام هو أن نورثروب فراي يرى " أن كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي،

---

[1] لسان العرب. مادة زوح

[2] المسدي،عبد السلام ، التفكير اللساني في الحضارة العربية،الدار العربية للكتاب،ليبيا، تونس1981-ص316

[3] فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي،تر:حنا عبود،دار المعارف، حمص،سورية، ص171.

[4] فرويد، سيجموند، نظرية الأحلام،تر:جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت1980،ص22..

أي أنها تحوي نماذج بدئية أسطورية كامنة، ربما لا يكون الكاتب و معظم قرائه على علم بها " ([1])

و يقول عنه أيضاً: " إنه فتح الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة منزاحة عن وضعها،أي أنه ليس محاكاة للتجربة،و من ثم فهو ليس مشدوداً إلى الواقعية أو قابلية التصديق " ([2])

و هذا يدفعنا إلى القول:إن الأصالة هي النبع الذي منه ينبع الانزياح، أو هي الأرض التي منها تنبت الانزياحات.

ـ من تاريخ الانزياح:

-نأخذ مصطلح الانزياح بوصفه مصطلحاً أسلوبياً حديث النشأة و من ابتداع الزمن المتأخر،و لكن شيئاً من مفهوم الانزياح قديم يعود في أصوله إلى أرسطو،و كتابه "فن الشعر" الذي فرق فيه بين لغة عادية مألوفة و أخرى غير مألوفة،و رأى أن اللغة الأدبية هي التي " تنحو إلى الإغراب و تتفادى العبارات الشائعة "([3])

و أما ما تلا أرسطو فيمكننا أن نتجاوز عصوراً و نصل إلى مقولة بوفون (1707-1788) الشهيرة " إن الأسلوب هو الرجل " فقد فهمت هذه العبارة في الاتجاه الذي يعد الأسلوب انزياحاً.([4])

و يبدو أن " فاليري،1871-1945) هو من صدرت عنه مقولة: الانزياح.

---

[1] هو، جراهام، مقالة في النقد، تر:محي الدين صبحي،دمشق1973،ص87

[2] المرجع نفسه،ص181.

[3] أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تقديم إبراهيم حمادة، الانجلو المصرية،د.ت،ص177.

[4] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر:محمدالولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء،1986، ص16.

وقد نقل عنه: جان كوهن عبارةً عميقة،و هي أن الشعر لغة داخل اللغة،و نظام لغوي جديد ينبني على أنقاض القديم.و به يتشكل نمط من الدلالة جديد.و سبيل ذلك هو اللا معقولية، إذ إنها هي الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن نقوله بالطرق العادية أبداً "([1])

و إذا كان مفهوم الانزياح قد نما في ظل الدراسات الأسلوبية فإنه لم يبق تحت ظلالها،و لم تستقل مدرسةٌ واحدةٌ به. فقد شاركت في بنائه مدارس و اتجاهات عديدة،و لذلك نجده في السريالية و في الشكلانية الروسية،وفي البنيوية، إلى أن نصل إلى نظرية الأساطير في النقد الأدبي.

فقد آمن السرياليون بوجود انزياح كبير بين اللغة و الشعر، فالشعر شيء آخر غير اللغة، يقول أراغون– وهو أحد أبرز أعلامها–:

" إن الشعر لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة و إعادة خلقها مع كل خطوة.و هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة و لقواعد النحو و قوانين الخطاب."([2])

غير أن السريالية بلغت بالانزياح حداً من الغرابة و الإبهام جعلها تبدو في كثير من الأحيان متعددة الإدراك، وهذا دفع جان كوهن إلى أن يرتاب في تنظيرات أصحابها و يعد الكثير منها شططاً من القول.([3])

أما تأثير الشكلانية الروسية في النظرية الأدبية للقرن العشرين فواضحٌ بيّن فقد

" ثبت أن عدداً من الجوانب الرئيسة للنظرية الشكلانية قد استبق بعضاً من الأفكار الأكثر أهميةً في النظرية الأدبية للقرن العشرين، إن لم يكن أثر فيها تأثيراً مباشراً، فالمكانة المركزية للغة، و الإقلاع من عنصر السيرة، و فكرة إنشاء علم أدبي ،

---

[1] المرجع نفسه، ص129.

[2] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص176.

[3] المرجع نفسه ،ص193.

والأهمية التي أضيفت على الانحراف عن الأعراف، تمثل جميعها بعض الملامح الرئيسة التي تتكرر في النظرية الأدبية من جاكبسون إلى بارت "([1])

فمفهوم الانزياح يظهر في تعريف الشكلاني: جاكبسون الأسلوب بأنه " عنفٌ منظمٌ مقترف بحق الكلام العادي " ([2])

و شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين أسماء أدبية و نقدية كثيرة اعتمدت مفهوم الانزياح، و كان في صلب تفكيرها النقدي، و من أبرز هذه الأسماء جان كوهن الذي خصَ مفهوم الانزياح بكتاب صار من أهم مراجع الشعرية في عصرنا: " بنية اللغة الشعرية " و فيه يعترف بصعوبة مفهوم الانزياح فيقول:

" إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد و متغير لا نستطيع استعماله دون احتياط، و لهذا كنا نعمل بدءاً من أجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية، فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعاً لنا "([3])

و لم يتوقف مفهوم الانزياح عند كوهن، و كيف لمفهوم مهم أن يقف عند شخصٍ بعينه، فثمة كثيرٌ من النقاد و اللغويين عرضوا لهذا المفهوم و منهم:

رولان بارت، ونزفيتان تودورف و اللغوي الألماني: مانفرد بيرفيش، و الناقد الروسي جورجي لوتمان، وويلك، ووارين، حتى نصل إلى:

الناقد الكندي نورثروب فراي الذي يعنينا كثيراً في هذا البحث، و سنقف عنده وقفةً متأنية. لأنه الناقد الذي ارسى اسس النقد الأسطوري الذي سأنظر الى شعرنا العربي الحديث من خلال منظاره.

---

[1] روبي، ديفيد وجفرسون،آن، النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة،دمشق، سورية،1992، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص187.

وما سبق عرضه يدل على أن مفهوم الانزياح متأصلٌ في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين حاضراً و ماضياً، و كونه ضارباً في أعماق الفكر النقدي أمر يقويه ويجعله يحتل في الأذهان مكانةً مرموقة.

-أنواع الانزياح :

1- الانزياح الاستبدالي: يكون فيه الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية.([1])

و تكون الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، وهي الاستعارة المفردة القائمة على كلمةٍ واحدة تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي و مختلف عنه، و يمثل لها كوهن ببيت فاليري:

- هذا السطح الهادئ الذي تمشي عليه الحمائم([2])

فالسطح هو البحر، و الحمائم هي السفن، و هذا يمثل عند كوهن: " خرقاً لقانون اللغة، انزياحاً لغوياً يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة " صورة بلاغية " و هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"([3])

و قد رأى كوهن أن كل انزياح يتضمن عمليتين: عرض الانزياح، أي إنشاءه الذي يقوم به المبدع، و تحصل به للمتلقي المفاجأة، و نفي الانزياح، و هو ما يقوم به المتلقي حين يرده إلى أصله."([4])

2-الانزياح التركيبي: و هو يتعلق بتركيب هذه المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقاً قد يطول أو قد يقصر.

---

[1] المرجع نفسه، ص205

[2] المرجع نفسه ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص170

[4] المرجع نفسه، ص163.

فمن المعروف أن تركيب العبارة الأدبية عامة و الشعرية منها على نحوٍ خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي.

فالتركيب في الشعر يحمل قيماً جمالية، و الشاعر يشكل اللغة جماليات ، فالشاعر كوهن " شاعر بقوله لا بتفكيره و إحساسه، و هو خالق كلمات، لا خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي "([1])

و يرتبط الانزياح التركيبي أكثر ما يرتبط بالتقديم و التأخير و الحذف و الإضافة.

مع ملاحظة مستويين من التركيب يتحكم فيهما الشاعر: مستوى تركيب الكلمات في جملة، و مستوى تركيب الجمل في نص. و الانزياح وارد في كلا المستويين.

-معيار الانزياح:

يمكن القول: إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة و التغير و عدم الثبات، فإنه من البدهي أن يعجز معيارٌ واحدٌ في تعيينه دائماً، ولا مهرب من أن تتضافر معايير مختلفة على تعيينه أو معرفته، حسبما تقتضيه تركيبة النص و ملابساته.

فمن الدارسين و النقاد من جعل اللغة العادية أو اللغة الشائعة قاعدةً عامة يقاس عليها الانزياح، و هذا ما فعله: رولان بارت، الذي أطلق على هذه اللغة مصطلح " درجة الصفر البلاغية" و جعل هذا المصطلح عنواناً لكتابه الشهير الذي ترجمه: نعيم الحمصي، و طبعته وزارة الثقافة في دمشق عام 1970. تحت عنوان: الكتابة في درجة الصفر.

على الرغم من وجود صعوبة في تحديد اللغة العادية أو النمط العادي في التعبير لمعرفة الانزياح عنه. كما أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يوحي بأن الانزياح أمرٌ آنيٌ مرتبط بعصر محدد و هذا قد يقلل من قيمة الانزياح، لأن الأصيل منه هو ما قاوم سطوة الزمن.

[1] كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ص40.

و منهم من اتخذ النثر العلمي معياراً لتحديد الانزياح، و جان كوهن في طليعة هؤلاء، فهو يرى أن العالم الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية، فالانزياح عنده شبه منعدم.

" نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطبا نثريا خاليا من الانزياح وقطبا شعريا آخر فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة. و تقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر"([1])

ثم تبين كوهن جوهر الاختلاف بين النثر و الشعر بأنه جوهر لغوي شكلي لا يكمن في المادة الصوتية و لا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال و المدلول من جهة و بين المدلولات (بعضها مع بعض) من جهة أخرى"([2])

و لكن إذا كان الشعر نقيض النثر كما رأى كوهن، ألا يوجد في الشعر جُزُر نثرية إذا كان هذا الشعر بحراً؟!

إن الدفقة العاطفية تنساب شعرا صافيا ولكن الربط بين الدفقات العاطفية الشعرية يحتاج إلى النثر؛ التعليلات العقلية تحتاج إلى النثر، فلا يمكن أن تكون القصيدة كلها شعرا، والحاجة ملحة لوجود ممرات نثرية بين المحطات الشعرية، فاللوحة لا تكون بلون واحد له مستوى لوني واحد دون تدرج لوني.

-وظيفة الانزياح :

أكثرت الدراسات الأسلوبية من الحديث عن وظيفة "المفاجأة" و نسبتها إلى الانزياح.و مفهوم المفاجأة مرتبط بالمتلقي، و معروفٌ أن الدراسات الأسلوبية

[1] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص23-24.

[2] المرجع نفسه صفحة 191

وغيرها من الدراسات أولته عناية خاصة، بل جعلته داخل دائرة الإبداع، و هذا الأمر قد يبدو عادياً و طبيعياً لأن المتلقي هو من يوجه إليه النص، وهو شريك المؤلف في تشكيل المعنى، ولذلك تعنى المناهج النقدية الحديثة بطريقة استقبال القارئ للنص، و ما يقوم بينهما من تفاعل.و أخذ الحديث يرتفع عن " شعرية التلقي" إلى جانب " شعرية النص" و ما من شك أن كل واحدة من هاتين الشعريتين تعاضد الأخرى.

و بلغ الاهتمام بالمتلقي ذروته لدى البنيوية عندما نادت ب" موت المؤلف"، كي يبقى النص وجهاً لوجه مع القارئ، و لعل هذا أهم ما جاءت به البنيوية.

و لعل المتأمل خارطة النقد المعاصر يلحظ بسهولة و يُسر اهتمام هذا النقد بفعل القراءة و التلقي. و هذا الاهتمام في قسم كبير منه نتيجة اهتمام بالانزياح الذي كثر في أدب الحداثة و في الفكر النقدي المعاصر. ومن أبرز وظائفه: " المفاجأة"

و فكرة المفاجأة ليست غريبة مذ جعلها السرياليون منطلق الإبداع، و هي نهايته، فالكاتب السريالي لم يكن بقادر على " الكتابة إلا أن تغمره المفاجأة"([1])

كما وجد السرياليون في المفاجأة غاية الحرية و في هذا يقول بروتون: " إن الصورة وحدها، بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة، هي التي تعطيني مدى الحرية الممكن. و هذه الحرية من الكمال بحيث تثير الرعب"([2])

و يمكنني أن أحرف مقولة الفيلسوف ديكارت فأقول:

" أنا أندهش. إذاً أنا موجود". فالإنسان وجد لكي يندهش.و الدهشة برهان على وجوده الحقيقي.

---

[1] كاروج، ميشيل، أندريه بروتون و المعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: الياس بديوي، دمشق1973، ص125.

[2] المرجع نفسه ص 126.

و هكذا أصبحت درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه هذا الإبداع من دهشة و مفاجأة تنشأان في الغالب من جمع عناصر لا يتوقع جمعها في مجال واحد.

وقد رأى جاكبسون الشكلاني أن المعيار لكل تقييم جمالي إنما هو الجدة و المفاجأة.([1])

ثم جاء ريفاتير فحدد أثر كل خاصية أسلوبية بما تحدثه " و هو غير متوقع " في نفس القارئ أو المتلقي فقال: " إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث إنها كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق"([2])

و أكمل ريفاتير نظريته بما أسماه "مقياس التشبع" و هو مفهوم يرتبط بالمتلقي،

"و معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: أي أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً "([3])

و هذا يعني أن النص و ثم المتلقي يكونان قد وصلا إلى حالة من التشبع لهذه الخاصية فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة ولكن لم هذه المفاجأة؟ وماوظيفتها؟

يبدو أن جذب انتباه القارئ هو الغاية، فإذا فترت حماسة القارئ للمتابعة فاجأه الأديب بعبارة تثير انتباهه، أو بخروج عن سياق الكلام العادي يعيد إليه حماسته، ويجعله يمتص تأثير النص كاملاً، و هذا قد يعيدنا إلى الشكلانية الروسية التي رأت

---

[1] ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق1972، ص319.

[2] المسدي، عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة1993،ص83.

[3] المرجع نفسه، ص86.

أن المعيار الذي تقوم عليه أصالة الأدب إنما يتمثل في الجدة و المفاجأة، فنحن لا ننتبه إلى الكلمات و ما ترمز إليه إلا إذا وضعت معاً على نحو جديدٍ و مدهش"([1])

و ربما كان جذب الانتباه الذي ذكره"ريفاتير" وظيفة للانزياح مرحلة أولى للوصول إلى الإمتاع، ووظيفة الشعر توليد الغبطة و الإمتاع.

و ما ذُكر من وظائف أخرى ملحقات بالوظيفة الأساسية: الإمتاع، و الشعور بالأشياء شعوراً متجدداً.

و إذا كان العرض المبسط الموجز للانزياح–الذي قمت به– كان ضرورياً، فإنه مثل فرشاً لابد منه للوصول إلى الانزياح بوصفه مفهوماً في النقد الأسطوري،

وهذا ما أنا معنيٌ به في بحثي.

فالانزياح مصطلح أوجده النقد الأسطوري للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب حتى يلائم بينها و بين موقفه في الحياة

و نظرته إليها، و لعل المفاهيم و القيم الأخلاقية و الطموحات الفكرية هي التي تجبر الشاعر على هذا التعديل، أي على استخدام الأسطورة الأولية استخداماً جديداً، فالشاعر يقوم بتوليفةٍ جديدة، فيرتب عناصر الأسطورة ترتيباً يساعده في الوصول إلى غرضه، و لمزاج الشاعر يدٌ طويلة جدُ طويلة في عملية الانزياح،

على أن الانزياح –كما يرى الناقد حنا عبود–:" لا يقتصر على تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة و حسب، بل إنه يشمل الفكرة ذاتها، إذ قد يوظف هذه الفكرة توظيفاً جديداً، أو قد يضخم فكرة ثانوية و يجعلها تتصدر الأسطورة"([2])

---

[1] ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص319.

[2] عبود،حنا،النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري،اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999، ص153.

و من هذا الانزياح ينتج الجديد الذي يتخلق كل يوم بل كل ساعة، ما دامت هناك أقلام تكتب." وعلى هذا نكون باستمرار أمام جديد لا حصر له، ما دمنا أمام انزياحات لا حصر لها. إن الجديد يتخلق يومياً، إلا إنه داخل نظام صارم هو النظام الأدبي"([1])

فمثلاً " كل يوتوبيا تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكرارٌ منزاحٌ لجنة عدن، جمهورية أفلاطون، شيوعية ماركس، الفردوس المفقود لملتون. صور نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدئي الذي هو "جنة عدن "([2])

و الرحلة إلى العالم الآخر يعقبها انبعاث جديد، نجدها في : رحلة سندباد، زيارة عوليس إلى بيت الموتى، دخول يونس في بطن الحوت، إلقاء يوسف في البئر، موت أدونيس و انبعاثه، و حتى آخر قصيدة رثاء في شهيد.

" هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، و سيظل ينحدر منها إلى أبد الدهر، و على الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة و يتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي "([3])

" فالفرق بين الأسطورة و الأدب هو الانزياح، فالأدب هو أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية، التي هي الأساس، و هي البنية،

و كل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصورةٍ مركزية مع بعض الانزياح أحياناً، و مع مطابقة كاملة أحياناً أخرى "([4])

---

[1] المرجع نفسه، ص156.

[2] رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم و النقد الجديد، عالم المعرفة، العدد207 آذار1996، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر:حنا عبود، دار المعارف، حمص1987، ص71.

فالأسطورة ليست أدباً بل هي مادته الخام، و حين ننشر معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة عندما غدت مادة أدبية علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، لأن الأسطورة رمزٌ، و الرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، و علينا أن ننظر في كيفية توظيف المبدع هذه الأسطورة لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية.

" فليليت" ربة المهد السومرية الجميلة التي سبق ذكرها في الأنماط الأولية حولتها المجتمعات الذكورية إلى خانقة أطفال، بعد أن رأت أن تربيتها للأطفال لم تعد تلبي حاجات المجتمع الجديد.

هذه الربة تحولت إلى شيطانة ليلية. بل إن جلجامش عندما وجدها عند ضفة النهر منعها من أن تأخذ الأخشاب من الأشجار لتصنع مهوداً، وقيل: إن إينانا هي التي حرضته و جعلته يطردها و يطاردها، و يقتل الأفاعي التي كانت تربيها لتكون ترياقاً للأطفال. و الأفعى -كما هو معروف- رمز الحكمة و الشفاء. ومن ثمة فإنها رمز المرأة أيضاً.

و كما تحولت ليليت إلى شيطانة ليلية كذلك تحولت الأفعى إلى إبليس، أو أن إبليس إذا أراد ضراً أو ضرراً دخل فيها و استخدمها أداةً من أدواته الخبيثة التي بها ينفذ مآربه، و يتسلى بإفساد العباد و الكيد لهم.([1])

و في مكان آخر يقول الناقد حنا عبود:

" إن المحيط امتلأ و صار يهاجم أعماق نفوسنا. المحيط لا يسمح للأم أن تمضي ساعةً أو حتى بضعاً من ساعةٍ بجانب المهد. المحيط أشبه ببيت العنكبوت يمسك بنا فريسةً سهلةً للعلاقات الشائهة لهذا العصر السريع و العاصف الذي بسط الاقتصادي

[1] انظر كتاب "ليليت و الحركة النسوية الحديثة"، عبود، حنا، دمشق، وزارة الثقافة،2006،ص17 وما بعدها.

المادي سيطرته عليه، فتنحت كل مقومات و أركان الاقتصاد الأدبي جانباً، و خمد الاهتمام بالجانب الفني للحياة البشرية"([1])

و هنا تبرز مهمة النقد الأدبي و هي الكشف عن الأنماط الأولية، و إظهار مدى الانزياح، و أساليب الأداء الجديدة، و قد قفزت إلى الذهن فكرة جوهرها أن كل نقدٍ أدبي هو نقد أسطوري، ما دام الأدب فناً مجازياً، و ما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولية التي يكشف عنها النقد في الأدب.

و بالعودة إلى " ليليت" نجدها في انزياحها ما تزال تعيش بيننا في " الحنان القاتل" أو نمط الأم التي بحنانها تفسد أبناءها، و بالحب تقتلهم.

فما أكثر وجودها في واقعنا اليومي و في أدبنا !

و إن كانت في شعرنا العربي السوري الحديث تنزاح نحو " الحنان الدافئ الجميل"

في ارتدائها ثوب الأم، و هذا الثوب أحبُ أن ألامسه في قصيدة " ثلاث بطاقات إلى أمي " للشاعر عبد النبي التلاوي، ففي البطاقة الأولى: " قيامة ":

" قامَ المساءُ فقمتُ أبحثُ في نوافذِ لهفتي

عن قلبِ أمي....

كنتُ أبحثُ عن صليبٍ يكتبُ الآهاتِ مسماراً

على خشبِ الدموعْ

و ألملمُ الأشعارَ أوتاراً

لموالٍ يحنُّ إلى الرجوعْ

مَنْ كانَ يمنحني سواها حين تكسرني كوابيسُ

الليالي قُبلةً

[1] عبود، حنا، من تاريخ القصيدة، دار السوسن للدراسات و النشر، دمشق، سورية2002، ص66.

من كان يُشعلُ في ليالي قهرِنا السريِّ أشجارَ

الشموعْ([1])

نجد " قام المساء " ارتباط الحنان الدافئ لليليت مع هبوط الظلام، و ليليت هنا تنزاح إلى قلب الأم، و الطفل يلملم أشعار " ليليت" التي تغنيها من أجل نومه بسلام و طمأنينة، و هذه الأشعار أوتار يعزف عليها موال الأم، وقد غاب هذا الموال لأن صورة " ليليت" شوهت، و لذلك يحن إلى الرجوع.- الحنين إلى ربة المهد

و هدهدتها أسرة الأطفال ليناموا بهدوء و حب-.

و الطفل دونها تكسره كوابيس الليالي، و هي وحدها تمنحه القبلة لتزول الكوابيس بكل ما في الكوابيس من رعب، و ما في القبلة من حب و حنان و دفء.

إنها- الأم- المنزاحة عن – ليليت- تضيء ليالي الطفل، و إضاءة الشموع توحي بالرقة بالرهافة بالهدوء المغلف بالأحلام، مثلما توحي الأشجار بالمهود التي كانت تصنعها " ليليت" للأطفال ليرقدوا فيها بسلام.

إن وظيفة ليليت ما زالت قائمة. والشاعر بحاجةٍ ماسة لليليت القديمة أو الأم المعاصرة تعيد إليه توازنه النفسي و تريح أعصابه التعبة.

و في البطاقة الثانية " طفولة ":

" أمي أتيتكِ من ضياع البسمة الأولى على شفتي

حملتُ الدَمع في الخدين شامه

و رفعتُ شاهدةً لقبر أخي على كفي حمامه

ودعتُ آلام الشبابِ و عدت طفلاً يملأ الدنيا

صداحي

[1] التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية1989، ص75.

و هربت من حزن السنين لألتقيك أمام نافذة

الصباح

أرنو إلى طهر الحليب و خفق ثديك كالجناح

فأنام يا أمي و تحضنني طيورٌ في يديك

ينام قلبك في جراحي. "([1])

يهرب الشاعر من آلام الشباب، من الدمع، من حزن السنين، و لكن إلى أين المهرب أو المفر؟!. إلى البسمة الأولى على شفتي الطفل، عندما يلتقي أمه أمام نافذة الصباح.– ليليت كانت تأتي إلى البيوت من نوافذها تهدهد سرير الطفل لينام – ولنتأمل هذا الانزياح الفني الرائع لدى الشاعر:

" فأنام يا أمي و تحضنني طيورٌ في يديك

ينام قلبك في جراحي"

كفا ليليت اللتان تهدهدان سرير الطفل في خلاياهما، في ملمسهما الحريري الحاني الدافئ طيورٌ، و الطيور ريشٌ ناعمٌ حنونٌ. و كائنات يعشقها الطفل، و يصل التعبير إلى ذروته في العبارة الأخيرة في المقطع:

" ينامُ قلبك في جراحي "

فالقلب حبٌ وحنانٌ و دفء و أمان و إن كان قلب الأم لا يوصف، و القلب في الجراح بلسمةٌ و شفاءٌ، إنه قلب " ليليت " يمتد من ربة المهد السومرية إلى أم الشاعر، و يبقى الحنين لاهباً إلى البسمة الأولى التي ضاعت، و يظل النمط الأولي المنزاح يطل علينا إطلالة حلمٍ جميلٍ يومض و يختفي و كأنه يقول: اقبضوا عليَّ ففيَّ لذة الاكتشاف، و في الاكتشاف دهشةٌ و جمال.

---

[1] التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، ص76.

ومما تقدم نجد أنه:

إذا كان الانزياح فعلا كونيا يدل على حركة الكون وحيويته فإنه في الأدب يدلل أيضا على حيويته وتجدده، فلولا الانزياح لبقي الأدب متجمدا في شكله ومضمونه، فمن الانزياح عن الأسطورة الأولى أو النمط الأولي الأسطوري يتولد التجديد ويولد الجديد، فالتنين الذي قتله البطل أصبح بالانزياح تنيا اقتصاديا او تنينا سياسيا أو حاكما مستبدا، بينما أصبح الشعب أو المقاومة بطلا يقتل هذا التنين، بينما غدا الرمح بندقية أو صارخا.

إنه موت المؤلف الذي أعلنه البنيويون، وموت النص الذي أعلنه التفكيكيون يصب في خليج الانزياح، لأن النص الأدبي سواء أكان قصصيدة أم قصة أم مسرحية – يعود إلى نصوص سبقته، وهذه النصوص السابقة ترجع أيضا إلى نصوص أسبق، لتنتهي إلى الأنماط الأولية الأسطورية التي يبحث عنها الدارس أو الناقد ليكشف الانزياح عنها، ويضع يده على مواطن التجديد والابداع في النص الأدبي.

إنني أثمن الدراسات الأسلوبية التي صبت اهتماها على نوعين من أنواع الانزياح هما: الانزياح الاستبدالي المتعلق بجوهر المادة اللغوية، والانزياح التركيبي المتعلق بتركيب لمادة اللغوية، ولكنني أثمن أكثر الانزياح بمفهومه الأسطوري. أي الانزياح عن الأسطورة الأولية لأنه الأساس المتين للنقد الاسطوري الذي فتح بوابات حديثة لفهم فنون الادب وخصوصا الشعر، فالفحص الزلزالي للقصيدة يكشف الهزات الأسطوري فيها، ويسبر أغوارها العميقة، وفي الكشف والسبر دهشة ومتعبة.

الفصل الثالث

(الأنماط الكبرى)

في مواجهة شعر التفعيلة في سورية

- **تمهيد.**

الأنماط الكبرى:

- **نمط الخلق والتكوين.**
- **نمط الأم الأولي**
- **نمط المرأة.**
- **نمط الإله والولادة الجديدة.**

((في مواجهة شعر التفعيلة في سورية))

- تمهيد:

لا أنكر أنَّ مواجهة شعر التفعيلة في سورية من منظار النقد الأسطوري مواجهةٌ صعبةٌ وقاسيةٌ، ولكنها مفيدةٌ ماتعةٌ، وربما كانت السلامة في الوقوف على مسافة من هذا الشعر لتأمله من خلال النقد الأسطوري أو بتعبير آخر فحص هذا النص الشعري فحصاً زلزالياً بحثاً عن الهزّات الأسطورية، والتعبير للناقدة اليونغية:

"مودبودكين" في كتابها "ضروب الأنماط الأولية في الشعر" الصّادر في لندن عام 1934. ولم يترجم إلى العربية، ولم أستطع الحصول على نسخته الأصلية، ولكنني أخذته من كتاب "الأسطورة" لمؤلفه: ك.ك. رانفين. ترجمة: جعفر صادق الخليلي. إذ حللت الناقدة "مودبودكين" قصيدة "البحار العجوز" لكوليردج وفق منظور النقد الأسطوري.([1])

وإذا كان الأدب أسطورة منزاحة عن مكانها، فإنَّ خير وسيلةٍ لفهمه هو إعادته إلى نصّه الأسطوري، والبحث عن الأنماط الأولية التي تشكل رؤاه وبنيانه.

مع ملاحظة أن لكل شاعر أساطيره الخاصة أو نطاقه الطيفي، أو تشكيلة الرموز الخاصة به والتي قد يكمن الكثير منها في لاوعيه.

وإذا كان نورثروب فروي قد ألقى السؤال الآتي: لماذا دخل مصطلح النقد الأسطوري في النقد الأدبي، فإنه يجيب: لأن الأسطورة كانت وستكون عنصراً أساسياً في الأدب، وإن اهتمام الشعراء بالأسطورة والميثولوجيا كان ملحوظاً ومستمراً منذ زمن هوميروس.([2])

---

[1]- ك.ك.رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، بيروت ، باريس، منشورات عويدات، ط1، 1981، ص40.

[2]- فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، تر: هيفاء هاشم، دمشق، وزارة الثقافة، 1992، ص34.

ولذلك يجب فحص كل قصيدة بصفتها وحدةً، لكنها غير معزولة فهـــي متعلقـــة ضمناً بقصائد أخرى من نوعها، سواء أكان ذلك بشكل صريح أم بشكل ضمني.... فدارس الشعر يعرف أنه لا يتحرك فقط من قصيدة إلى قصيدة أو من تجربة جمالية إلى أخرى. بل يدخل أيضاً في نظام متماسك ومتقدم.

"وهكذا بينما تكون كل قصيدة جديدة عبارة عن خلقٍ فريد وجديد، فهـــي أيـــضاً إعادة تشكيل أعراف الأدب المألوفة، وإلا فلن تعرف كأدب على الإطلاق".([1])

[1] –المرجع نفسه ، ص193.

– نمط الخلق والتكوين –

– وأبتدئ المواجهة مع شعر التفعيلة من خلال نمط الخلق والتكوين، هذا النمط الأسطوري الحاضر حضوراً لافتاً، وليس ذلك بغريب لأنه يعني بداية الوجود الإنساني في هذا الكون الرحب الواسع الأرجاء، والعودة إلى نمط الخلق والتكوين عودة إلى الزمن الغض، عندما كانت قوة الخلق تتخلل الوجود البكر، وأبتدئ من قصيدة "حديث السَّيِّدة التي كانت إلهةً" للشاعر حسّان الجودي المكتوبة في النصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين:

حين الليل يسافرُ

في طرقات النفسِ المهجورهْ

حين يغافلُ أشباحَ النومِ

ويجثمُ في جسدي الدافئِ أفعى مقرورهْ

أتسجَّى فوق رخامِ الصمتِ الباردِ وحدي

أتذكَّرُ وجهكَ

والحزن النائمَ فوق وسادةِ عينيك:

تويجات حنينٍ طفلٍ

لم توقظها الشمسُ

وأوراقَ رجاءٍ عذبٍ

لم تلثمها الرّيحُ

وأعشابَ خريفٍ لم يأتِ، ومرآة نجومٍ مكسورهْ

أتذكر رائحة العشب على أشجار عذوبتك البكر

ورائحة الجوع الملتف على صدرك

أتذكر كيف تسللت إليك كعصفورٍ

فاجأني الثلجُ

وأغرقني النهر الهابط من

قممِ الحلم وراء ضباب اللحظات المقهورهْ

فطفوت على ربدٍ فضيٍّ خلف قوارب دهشتك الزرق

أحاول أن أخرج منك

ومن هذا الطوفان المنهك

كي أكتب أغنيةً تتحدث عن مملكةٍ

لم يوقظها الصخبُ وراء تلال الأيام المسحورهْ

هل كانت حمّى الحزن الأول

-هذا الباب المغلق باللّيلك والأجراس-

سوى حمَّى الرّوح النّازفة الجوع؟

وهل كنتُ أنا إلا سيدة الألم السّاكنِ في أحداق العالم؟

معجزة التكوينِ الأوَّلِ

باعثة الخصب وواهبة الفرح الدَّافئ

هل كنت أنا إلا سوسنةً تتقطر حزناً صوفياً ظامئْ

يلتم على أغصان الرجل الجرداءْ؟

في اليوم الأول من تكوين القلب الوادعِ

فاجأني السيل الخارج من فوهة البحر الأزرق

وارتاح على أوراق حنيني البيضاءْ

في اليوم الثاني من تكوين الجسد الجارحِ

غافلني الكرز الناضج وتدلّى فوق الأشواكْ

في اليوم السابع من إدراكي

أخرجت نواة الخلق من البذرةِ

صوَّرت إلهة بابل –بعلة إيلي–

وإلهة –أوروك– الخالدة:

(إنانا– عشتار) الخصب الطافح

صرت عشيقة ربّ الأرباب

مُسيّرَة الكون، ومالكة الأسرار البكر، وخالقة الأشياءْ

في اليوم العاشرِ من حكمي الأزلي

لمملكة الرجل انطفأت شمسي

جاء إله ذكرٌ يدعى –إنكي–

احتلَّ مدينة –أوروك– وغيَّر ناموس الخلقِ

وأشعلَ جمْرَ الشهوةِ في أعضائي

في اليوم الأوّل من تكوين الأنثى

راودني الذكرُ النائمُ قربي عن نفسي

بغلالٍ من قمحٍ، وقطيعٍ من غنمٍ، وفراءْ

في اليوم السابع من تكويني

أيقظني الرجل النائم قربي

ودعاني كي أعبدهُ

كي أخرجَ من سنبلةِ الأرضِ

وأصبح قوقعةً تتكرَّر بالإنجابِ

وتسحقها أقدام الذكر الخارجِ في رحلةِ صيدٍ

خلف حدود الشهوات الحمقاءْ

في اليوم العاشرِ من تكويني

قيدني الرجلُ المخذولُ على أسوارِ رجولتِهِ

حرَّرني من معرفةِ العالمِ

سلمني القيدَ الساقطَ منْهُ

ودعاني بالعذراءْ

والآن وبعد سقوطي في أعماق الليل البشريِّ

وبعد تنامي حزني في صبَّارِ الخوفِ

أحاولُ أنْ أخرجَ من نومي

خلفَ سياجِ القحطِ

أحاول أن أكسر في جسدي

قوقعة الزمن الملتفِّ على الجثثِ السوداءْ

فأرى نفسي في صحراءِ الألمِ القاتلِ

قُربي أقنعة الأنثى:

الخوفُ، الرعبُ، الصمتُ، الظمأُ الأبْلَهُ

وأمامي نهرٌ مجهولُ المجرى

وقواربُ من كلْسٍ حارقْ

ووارئي ظلمات الصحراءْ

أتعثَّر في فوضى جسدي الطافحِ بالعسلِ البرّيِّ

أقومُ ومزمارُ الحبِّ على شفتي

أهرب من حزني المتكتِّلِ في ساحاتِ الأرضِ

وأركضُ خلف دمي

أدخلُ فيهِ، تدخلُ خلفي

عائلةُ الأطفالِ، وطائفةُ الأشجارِ، ومملكةُ الأزهارِ

نسيرُ على الغيمِ القاحلِ

ننزفُ لوناً ورديّاً خلف قوانينِ البشرِ الصفراءْ

فأنا تلك الزهرة في آنيةِ الجمرِ

وتلك النحلةُ فوق جذوعِ الشوكِ

وتلك اللؤلؤةُ المُشرقُ فيها ضوءُ الزمن القادمْ"([1])

في الفحص الزلزالي لهذه القصيدة بحثاً عن الهزّات الأسطورية نتذكر –آن– إله السَّماء السومري، وإيل إله السماء السوري، وإنكي إله الماء العذب، نتذكر ننماخ، الأم– الأرض وهي ننتو أومامي. نتذكر ملحمة التكوين البابلية المعروفة باسم "الأنيوما إيليش".

التي يعود تاريخ كتابتها إلى الألف الثاني قبل الميلاد. فالخالق هو آلهة الأمومة –مامي– أو كما تدعى أيضاً –ننماخ– أو –ننتو– وهي الأم الكبرى، وهي أيضاً الأرض والتربة الخصبة، يعادلها عند الكنعانيين –عشيرة– وعند الإغريق –جيا–

---

[1]– الجودي، حسان، حصاد الماء، لم تذكر دار النشر ولا تاريخه، لكن القصائد بين (1983–1994)، ص75–79.

وفي كريت –حيا– وفي آسيا الصغرى –سيبيل– فكلٌّ الثقافات القديمة عبدت آلهـة أنثى كبيرة هي الأرض –الأم– التي كانت مركزاً للحياة الروحية، وصعد الآلهـة الذكور، ودفعوا الأم الكبرى إلى الوراء في الثقافة الأبوية، إلا أن قوة هـذه الآلهـة وتأثيرها بقيا قائمين في أعتى أشكال المجتمعات الذكرية وفي بلاد الرافدين تقاسمت وظائف الأم الكبرى الموروثة عن العصور السالفة آلهتان همـا: ننتـو– مـامي– وعشتار. فبقيت: ننتو– الأم– الأرض. وصارت عشتار الحـبّ وروح الخـصوبة الكونية. ولنقرأ هذا النص البابلي المترجم عن ألواح الرقم الطينية:

أنت عون الآلهة، مامي، أيتها الحكيمة

أنت الرحم الأمُّ

يا خالقة الجنس البشري

اخلقي الإنسان فيحمل العبء

اخلقيه يحمل العبء

ويأخذ عن الآلهة عناء العمل

فتحت ننتو فمها

وقالت للآلهة الكبار

لن يكون لي أن أنجز ذلك وحدي

ولكن بمعونة أنكي سوف يخلق الإنسان

الذي سوف يخشى الآلهة ويعبدها

فليعطني أنكي طيناً أعجنه

فتح أنكي فمه

قائلاً للآلهة الكبيرة

في الأول والسابع والخامس عشر من الشهر

سأجهز مكاناً طهوراً

وسيذبح هناك أحد الآلهة

وعندها فليعتمد بقية الآلهة

وبلحمه ودمائه

ستقوم ننتو بعجن الطين

إله وإنسان معاً

سيتحدان في الطين أبداً" ([1])

وإذا كان الناقد الأدبي حنّا عبود قد أُذهل عندما قرأ رواية "جسر بنات يعقوب" للكاتب العربي الفلسطيني حسن حميد لأنَّ هذا الأديب خلص إلى النتيجة ذاتها التي خلصت إليها الباحثة الأمريكية مارلين ستون بعد أربعين عاماً من البحث الأركيولوجي –الأثري– في كتابها "يوم كان الرّبُّ أنثى".([2]) وهو لم يقرأ كتابها ولم يطلع على أفكاره، فإنني ذهلت أيضاً عندما قرأت قصيدة الشاعر حسان الجودي "حديث السيدة التي كانت إلهةً" المكتوبة في الشهر الأول من عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف، أي قبل خمسة عشر عاماً من ترجمة الأديب حنا عبود لكتاب مارلين ستون"يوم كان الربُّ أنثى".

وبعد خمس سنوات من نشر الكتاب بالإنكليزية. فكيف استطاع الشّاعر أو تأتّى له أن يصل في قصيدته "حديث السّيدة التي كانت إلهةً" إلى النتيجة ذاتها عن الخلق والتكوين وعصور الأمومية، وسيادة الرّبّات، ثم الانقلاب الذكوري؟!

---

[1] –السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، ص81–82.

[2]– ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر: حنا عبود، دار الأهالي، دمشق، سورية، 1998، ص11.

أقول: إنه الأدب الذي لا يستطيع إلاَّ أن يكون هكـذا، إنهـا الأنمـاط الأوليـة المترسبة في اللاوعي الجمعي للإنسان تظهر في رؤى تؤكِّد أنَّ عمر هذا الأديـب المعاصر يجب أن يكون خمسة آلاف عام على الأقل. في المحطّـة الأولـى يقـول الشاعر حسَّان الجودي بلسان المرأة، الرَّبَّة:

"وهل كنت أنا إلا سيدة الألم الساكن في أحداقِ العالم؟

معجزة التكوين الأولِ

باعثة الغضب وواهبة الفرح الدافئ"

فتتراءى لنا عشتار، وإنيانا وعشتروت... الخصب الطافح والفرح الدافئ.

وفي المحطة الثانية:

"في اليوم العاشر من حكمي الأزليِّ

لمملكة الرجل انطفأت شمسي

جاء إلهٌ ذكرٌ يدعى –إنكي–

احتل مدينة –أوروك– وغير ناموس الخلق

وأشعل جمر الشَّهوة في أعضائي".

وبين المحطَّتين قرونٌ وقرون. وإذا كان الفحص الزلزالي قد أظهر هذه الهزات الأسطورية الواضحة ، فأين يكمن التجديد والإبداع في القصيدة الحديثة؟!

ولا يحتاج الدارس إلى كثير من الوقت والتأمُّل حتى يجيب: إنَّهما يكمنان في هذا الانزياح الفني الأسلوبي عن النمط الأسطوري الأولي. هذا الانزياح القـائم علـى السرد الشعري:

حين الليل يسافرُ

في طرقات النفس المهجورة

والتصوير الفائق التكثيف القائم على سبرٍ لأعماق النفس الإنسانية:

أتذكر كيف تسللت إليك كعصفورٍ

فاجأني الثلجُ

وأغرقني النهر الهابط

من قمم الحلم وراء ضباب اللحظات المقهورة

والقائم على تغيير جهة الخطاب من الغائب إلى المتكلم فالمخاطب من أجل التعبير عن الرؤية الجديدة المنزاحة عن النمط الأولي نمط الخلق والتكوين وما انتهى إليه من انقلاب ذكوري إلى تفاؤلٍ مشرقٍ بالزمن القادم المتولد من جمر المعاناة وشوك المعايشة:

"فأنا تلك الزهرة في آنية الجمرِ

وتلك النخلة فوق جذوع الشوك

وتلك اللؤلؤة المشرق فيها ضوء الزمن القادم"

مع براعةٍ أسلوبية في وصف الشيء بضدِّه:

"نسير على الغيم القاحل"

واستخدام الألوان للتعبير عن هذا الانزياح:

"تنزف لوناً وردياً فوق قوانين البشرِ الصفراء"

وفي قصيدة "دوار البحر" للشاعر محمد عمران يطل علينا نمط الخلق والتكوين لا حباً:

"...وكان وقتٌ من حلمٍ فانٍ

رأيتُ أرضاً من غبطةٍ أولى،

وخلقاً من زحمةٍ أولى

وشمساً من شهوةٍ أولى

وكان وقتٌ من حلمٍ فانٍ

أرى سماءً طازجةً

إلهاً في نشوةِ الخلقِ،

أرى نبيذاً مقدَّساً

وخبزاً في يده مقدَّساً...،

....

والطينُ

يخفق.!.... كان إله الطين

يبتكر الأرض الأولى

وكان وقتٌ

من حلمٍ فانٍ

أرى رماداً يغوصُ في البحرِ

وكان غمْرٌ

ظلامُ غمرٍ

ورأيت روحاً كالفراشِ، ترفُّ

فوق الغمرِ

ويداً، يداً بيضاء

هذا إله الماء

يعيد خلق الدهرِ.." ([1])

ونتذكّر مع هذه المقاطع نمط الخلق والتكوين الأولي الموغل في أعماق الضمير الجمعي للبشرية ففي أسطورةٍ بابلية "في تلك الأزمان الأولى لم يكن سوى المياه".([2])

ونتذكّر ما ورد في التوراة –تكوين.I:

"في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربةً خاليةً وعلى وجه الغمر ظلمةٌ، وروح الله يرف على وجه المياه".

وفي القرآن الكريم –سورة هود،6:

"وهو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيَّام وكان عرشه على الماء".

ناهيك عن النبيذ المقدَّس الذي تقدس مع إلهه"ديونيسوس" والخبز المقدس الــذي تقدس مع إلهته "ديمتر" قبل أن يصبح كلاهما دم السيد المسيح وجسده الحاضرين في قول السيد المسيح –كما جاء في الإنجيل-:

"خذوا كلوا، هذا هو جسدي الذي يُكسر لأجلكم، خذوا اشربوا، هذا هو دمي الذي يراق من أجلكم لمغفرة الخطايا".

وفي الانزياح الفني نرى الأرض الخربة الخالية تصبح في القصيدة رماداً:

"أرى رماداً يغوص في البحر"

وروح الله روحاً كالفراش، ووجه الغمر، فوق الغمر:

"ورأيت روحاً كالفراشِ، ترفُّ

فوقَ الغمر"

واللاوعي الجمعي أو الخافية تصبح في القصيدة وقتاً من حلمٍ فانٍ:

"وكانَ وقتٌ

---

[1] –عمران، محمد، نشيد البنفسج، حمص، سورية، دار الذاكرة، 1992، ص15-20.

[2]– السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ص17.

من حلمٍ فانٍ..".

وإله الماء –إنكي– يصبح يداً بيضاء بكلِّ ما تحمل اليد البيضاء في اللغة العربية من فضل دون مِنَّةٍ، ومصدر البياض فيه أنَّه يعيد خلق الزّمان كلَّما كاد ينتهي:

"ويداً، يداً بيضاء

هذا إله الماء

يعيد خلق الدهر".

والشاعر محمد عمران يؤكِّد رؤيته، والرؤيا تتبع دائماً من الأنماط الأولية المترسبة في أعماق الذاكرة الجمعية للبشرية –الخافية– من خلال تكرار فعل الرؤية في زمنيه الماضي والحاضر "رأيت، أرى" والفاعلُ واحدٌ في كلا الفعلين، بالإضافة إلى استخدام اسم الإشارة "هذا" مما يدل على قرب هذا الإله منه لأنه يقيم في ذاكرته كإنسان، هذه الذاكرة الموغلة في الزَّمن القديم.

وفي قصيدة "الطّين" يعود الشاعر محمد عمران إلى نمط الخلق والتكوين الأولي، ولكن في انزياح فني من الأرض عموماً إلى قرية الشاعر "الملاَّجة" خصوصاً، والمهد الأول في الذاكرة هو معادلٌ موضوعي للأرض الأم، فوجه الله يرف فوق غمر قرية الشاعر "الملاَّجة" فهي المهد والأرض الأم.

"أقول: شَعرُكِ. أعني مدارج الخير

تصعدها الملاجةُ

متكئةً على حبِّي

أعني

أجنحة النَّبيذ

تحمل الملاجة فوق

العطش الجميل

وأعني

الوجه الذي يرفُّ

فوق غمر الملاجة".

في المفتتح. (أقول: شعرُك). قد يقفز إلى ساحة الذّاكرة شعر"ميدوزا" بـدلالات الشرّ، ولكني الشاعر يسرع إلى القول: "أعني مدارج الخير." والمتكأ هو الحبُّ.

ويتابع: "أعني أجنحة النبيذ تحمل الملاَّجة..." وهنا نعود بشكل أو بـآخر إلـى الاحتفال بديونيسوس إله الخمر أو باخوس تقوم به الفتيات الباخوسـيات فـي عيـد الكرمة ثمَّ تكون المحطّة الأخيرة وجه الله الذي طالما رفَّ على وجه الغمر، وهـو هنا يرفُّ فوق غمر الملاَّجة بوصفها فاتحة الخلق في حياة الشاعر.

وفي قصيدة "من مقام الطّين" للشاعر عبد الكريم الناعم تبدو الهزَّات الأسطورية في نمط الخلق والتكوين واضحةً عند الفحص الزلزالي، ويبقى الإبداع الشعري في الانزياح:

"كمنْتِ لهذا الغدير وراء رؤاه،

وراء البصيرة كنْت،

فيا للعيونِ التي داهمتها طيوفُ السِّباعِ

ويا للرحيلِ المؤبَّد ينضو ثياب السَّفينْ

أغنّي على وتر الأنشداه الكبير، وادرك أنّي.

وحيداً أموتُ، وانَّي وحيداً اكونْ.

مع الذَّاهبينْ

فيا لانكسار الجرارِ.. الغضار.. يطالعه

السَّبك في كلِّ دورة نسغٍ.. مياهاً...

وطينْ".[1]

ففي النمط الأسطوري البابلي يتمُّ خلق الإنسان من الطين، وأيضاً في النمط الأسطوري الإغريقي الذي يعزو ولبروميثوس خلق الإنسان، قام بروميثوس بخلق الإنسان من ترابٍ وماء، وعندما استوى الإنسان قائماً نفخت الآلهة أثينا فيه الروح.

وفي هذا المقطع من القصيدة نجد الإنسان المخلوق من ماء وطين هو الجرَّة، والبشر جرارٌ وهي ستتكسر لتعود إلى موادها الأولية- الماء والطين- لتبدأ دورت نسغ جديدة وكلُّ إنسانٍ دورة نسغٍ جديدة، يطالعهُ السَّبك أو الصِّياغة كما يقول الشاعر.

وقد نستشعر هزة أسطورية في بداية المقطع فهذه الكامنة لهذا الإنسان الطيب البسيط لترحل به رحيلاً مؤبَّداً نجدها في آلهة العالم السفلي: أرشيكيغال، هاديس.. وكيف تأتّى للشاعر أن ينضو ثياب السفين؟؟ ألا يذكّر هذا بخلع عشتار أثوابها كلَّها على باب العالم السُّفلي. إنّها الخافية الجامعة أو اللاّوعي الجمعي الذي يضيق بالأنماط الأولية، بالرؤى.

ونمط الخلق والتكوين يطالعنا في شعرنا بانزياحات فنية، وبأساليب متنوعة ولكن الغمر والنفخ في الرماد أو الرُّفات، والخلق من العدم أو الموت الأزلي.. رموزٌ تستحضر ذلك النّمط الأسطوري الأولي في بؤرتها استحضاراً شعرياً فنياً، وكثيراً ما يبدأ الاستحضار بدءاً من العنوان، فالشاعر ممدوح السّكاف يعنون الفصل الثاني والثلاثين من فصول الجسد: "في فلسفة الخلق":

"مَنْ ناداني في وحشة هذا الليلِ

وأغرقني بنحيب اليقظة بعد النَّوم الأبديّ

من مدَّ إليَّ شعاعاً.

ساهرني في قبري

[1] – الناعم، عبد الكريم، من مقام النوى، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1988، ص 93.

كلَّمني بالوحيِّ النبوي.

من أسكرني بنبيذِ الغيبةِ.

واستوصاني بالصّحوِّ السِّرِّي

مَنْ ينفخ حول رفاتي الجمرَ.

ويخلقني من موت أزلي.

هل ذاتي هبّت من نارٍ

واندلحت في الغمر الرُّوحي

أم جسمٌ ضوئي يتقطَّر في جسمي.

ويعذّبني بالنَّسغِ الجنسي

أم مولاتي طافت كنسيم الحلم على جسدي.

ودعتني بالهمس العلني ؟!"[1]

فالجسم الضّوئي الذي يتقطَّر في جسد الشاعر ويعذّبه بالنسغ الجنسي ما هــو إلاَّ انزياح فني عن نفخة الرُّوح في التُّراب لخلق الإنسان، والمولاة ليست إلاَّ الرَّبة التي تمتلك نسيم الحياة تبعثه نسمةً في الرَّماد أو التراب.

إنّه التعبير الأزلي عن معاناة الطبيعة البشرية للقمع والجنس والموت، والنــزوع إلى عالم مثالي من خلال الخلق والتكوين واستمرارية الحياة.

---

[1] – السكاف، ممدوح ، فصول الجسد، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب 1992، ص 44– 45.

نمط الأم الأولي

وقد يتداخل نمط الخلق والتكوين مع نمط الأمّ الأولي، الأرض الأم، ليكمِّلا بعـضهما فإذاهما نمطٌ واحدٌ في نمطين كما يكشف الفحص الزلزالي لقصيدة "مرثية الأمّ الأولى". للشاعر علاء الدين عبد المولى:

"عرشٌ على ماءٍ وتبتدئُ الحكايةْ

من عمر أمٍّ في يديها شعشع القمحُ المقدَّس

من إلهٍ يبتني أرضاً ويعطيها لغاتِ الموتِ والميلادِ.

من جسدٍ يرافقُ زفّةَ الأمطارِ والأشجارِ

من عرشٍ على ماءٍ

ستبتدئُ الحكايةُ..."[1]

فالعرش على ماءٍ. هزَّة أسطورية تعيدنا إلى "إنكي" إله الماء، والأمُّ شعشع في يـديها القمح المقدَّس هزّة أسطورية أخرى تعيدنا إلى "ديمتر" ربَّة القمح. والجسد الذي يرافق زفّة الأمطار والأشجار. يعيدنا إلى جسد "أدونيس أو تموز أو أوزيريس.." الذي يـزفُّ فـي الربيع مع الأمطار والأشجار بعد غيابه في العالم الآخر أو العالم السُّفلي. كما سنجد فـي نمط الإله الميت المنبعث بالتفصيل.

"أمَّنا الكبرى قفي بين السّنابلِ والقتال.

هو العبيرُ العائليُّ يسفُّهُ وحشٌ يخبُ على دمٍ يمضي.

بماضي الأرض، والأرض الحزينةُ تحتويكِ، وأنت نبضُ بدايةٍ

لم تبتدئْ"[2]

---

[1] –عبد المولى، علاء الدين، مدائح الجسد، حمص، سورية، الذّاكرة 1994، ص 75.

[2] – مدائح الجسد، ص85.

الأمُ الكبرى –تيامات، جيا – الأرض، تنبت من قلبها السَّنابل – الخير– ولكن الرجال يثيرون القتال والحروب، الأمُّ الكبرى تفوح عبيراً عائلياً، عبير الوئام والسَّلام، ولكنّ الوحش وحش الحروب يقضي على هذا العبير، والأرضُ الأمُّ حزينةٌ لما يجري.

وتعود هذه الهزَّات الأسطورية في أكثر من مقطعٍ في القصيدة لتؤكِّد نمط الخلق والتكوين والربَّة الأم، أو الأرض الأمّ "تيامات، جيا، سيبيل..."

ثمَّة خالقٌ – أنثى– ترتّب هيئة الأكوانِ تبتكر الزَّمانَ،

تغيبُ في موجٍ وتُبعث في اللآلئ.

تختفي في القمح تظهرُ في المواسمْ

تعلو مع الأعراسِ تهبطُ في الأساورِ والخواتمْ"[1]

في هذا المقطع القصير نجد الأنثى الخالقة، نجد ديمتر ربَّة القمح، وكأنّ هذه الرَّبة الأنثى تتناثر في كلِّ ما هو خير وفرح: اللآلئ، القمح، الأعراس..

والشاعر هنا يؤسطر ولا يصف الواقع، وهذا هو الفن، وهذه هي عظمة الفن ومقاومته لكلِّ خصومه وانتصاره.

"إنّ القصيدة أسطورة، وعندما يرتقي الواقع كثيراً وكثيراً جدًّا، فقد يشابهها أو يقترب منها. أمَّا إذا أسفَّت القصيدة وقاربت الواقع فابحثوا لها عن اسم آخر، لأنّ الواقع من وسائل أسطرتها وليس من أهدافها"[2]

ويعرض الشّاعر غسّان حنّا في قصيدته "ملامح التكوين" مفردات نمط الخلق والتكوين:

"أتينا عُراةً

---

[1] – المصدر نفسه، ص 89– 90.

[2] – عبوّد، حنا، من تاريخ القصيدة، دمشق، سورية، دار السوسن للنشر، 2002، ص 27.

كثيراً من الماءِ

منتخباً للعناصرِ

حقل نزاع الشّواردِ

أُطروحةً للرواةْ".

"قطعنا فصولَ التباساتنا بالبهائم:

فصلَ الطبيعةِ

فصلَ التكاثرِ

فصلَ السقوطِ

دخلنا فصولَ العبادةِ والنَّسب العاطفيِّ

كأنا نفتّشُ عن جذرنا في الحياةْ".[1]

فمجيء الإنسان الأول عارياً وفيه من الماء الكثير، وتجاوزه فصول الالتباس بالبهائم الذي يذكّر بترويض أنكيدو وأنسنته في محلمة جلجامش على يد سيدوري ربّة الحان.

فانفصل الإنسان عن الطبيعة وظلَّ فيها أو سيِّداً عليها، وارتقى بحضارته بعيداً عن بهائمية التكاثر التي كانت وتخلَّص من فصل سقوطه في هاوية الخطيئة الأولى. خطيئة أبينا آدم. ونتيجة هذه الخطيئة بدأ العبادة للتكفير عن الذنب. وكأنَّه فيما فعل يبحث عن جذره في الحياة، جذره الأول، جذر التكوين، مفردات في نمط الخلق والتكوين.

ولكنَّ الشاعر غسَّان حنّا يعطي هذا النّمط الأسطوري بعداً طبقياً حين يرى أنَّ هذه الأساطير إنّما هي لتمرير عملية امتصاص دم الشعب والمتاجرة بأكفانه من قبل ذوي الشأن.

---

[1] – حنّا ، غسّان، أبجدية التجلّي، دمشق، سورية، دار الينابيع 2004، ص 9.

"وتلك الأساطيرُ حيّاكةٌ تغزلُ الوهم والحلمَ.

نوَّاحةٌ تجمع الضُّعفاءَ وتقبضُ أثمانَ أكفانهم

تمارسُ أنسنةَ الآلهاتِ

وتذبحُنا نُذراً لرضاها

وإنْ عطشتْ فالخمور دمانا"[1]

ولا أدري هنا لماذا أراد الشاعر أن يدفع الأسطورة بالعلم الذي كشف الأسباب والدّوافع الحقيقية، والأسّطورة هي المحرّض على العلم وبداية التفكير الإنساني في هذا الوجود الفسيح. فأيُّ موقف شعري في انقشاع الظواهر وإدراك الإنسان أنّ الرُّعود ليست أصوات زيوس أو صوت بعل الذي يعلن قدومه أو أصوات معركة في السماء؟ وأنَّ البرق ليست شعلة زيوس أو هيبة بعل وأنَّ أمواج البحر ليست غضب الآلهة وأن الرِّيح ليست الجنّ.

والنار ليست شياطين حمراً ولا نفثات جحيمٍ وإنّما هي قدْح كفين صوانتين قبل أن نتحكّم بهما؟

"رصدْنا الرعود كأصوات معركةٍ في السماء

فلم تسقط الأمّهات القتيلاتُ

لم يكشف البرق وجهاً لمنتصرٍ أو سلاحٍ

وقد أنكر البحر

في أنَّ أمواجه غضبُ الآلهاتِ

بإغراقه سفن المبحرينَ...

وأنكرت الريحُ في أنَّها الجنُّ

---

[1] – المصدر نفسه، ص 10.

والقدر المتحرِّكُ يعصف حيناً ويهدأ حيناً

وخاتمة الفضْحِ كانت مع النّار...

ليست شياطينَ حُمْراً

ولا نفثاتِ جحيمٍ

ومن قدْحِ كفَّين صوّانتينِ

استطارتْ شرارتُها لهباً واحتراقاً

قُبيل التحكُّم في طبعها"[1]

ولكنَّ الشاعر في قراءته في كتاب الأرض يظلُّ أقرب إلى الموقف الشعري في تساؤلاته عن الخلق والتكوين، والشاعر يظلُّ مسكوناً بالتساؤلات والقلق وينفر من اليقينيات حتّى ولو قامت عليها الأدلّة العلمية.. فهو غير معني بذلك.، يقول في قراءة في كتاب الأرض:

"عمري مئات ملايين أعماركم .. ويزيدُ:

تقول لنا الأرضُ:

لكنّني ما أزالُ أجادلكم عن أصلكم.. وأصولي

أمن نفخةِ اللهِ في حفنةٍ من ترابٍ.. أتينا؟

وقد سبقتنا البهائم والأرضُ

والطيرُ والحشراتُ

أم الكونُ رهنٌ بأحماضهِ الأزليَّةِ

بعدَ انفجارِ كبيرٍ تشظَّتْ به الشمسُ أمَّا من النارِ

أولادها العيلةُ الفلكيَّةُ

---

[1] – المصدر نفسه، ص 11.

وقد آذنتْ بحياةِ تدرَّج في الخلقِ حتَّى التأنسُنِ

قلبْ فصول التراب وترجمْ...."[1]

وأحياناً تتكرَّر صورة التكوين والخلق دون أيِّ انزياح، وكأنّها إعادة صياغة لما جاء في هذا النَّمط في الرُّقم الطِّينية والكتب المغرقة في القدم، من السكون المخـيم والفضاء السّديم، والقلق والأمان في آنٍ معاً، ومن هذه الصُّور المعادة الصِّياغة قول الشاعر صالح الرَّحال في قصيدة "سلامٌ على الحوت":

"وفي البدءِ كان السّكونُ المخيِّمُ

كان الأمانْ

وفي البدءِ كان الفضاءُ سديماً

تصاعدَ منه النِّداءُ المقدَّسُ

والشَّكُّ، والخوفُ من رهبوتِ المكانْ"[2]

ويكرِّر الشاعر النَّسج المباشر لنمط الخلق والتكوين الأسطوري بتفصيلاته فـي قصيدة البقايا:

يا صديقاتي، تعالينَ إلي

فأنا المخلوقُ من ماءٍ وطينْ

إنَّ ضلعي في الزَّمان البكرِ

ما كان سوى حورٍ وعين"[3]

فالخلق من ماءٍ وطين، والمرأة ضلعٌ من أضلاع الرجل في الزّمان الأول، فـي الزمان البكر، فالشاعر هنا يضع الإشارات الميثولوجية على السطح البـارز مـن

---

1 – المصدر نفسه ، ص43.

2 – الرَّحال، د. صالح، مسارات الوجع، دمشق، سورية، وزارة الثقافة 1999، ص 49.

3–المصدر نفسه ، ص 200–201

شعره، بينما نجد شعراء آخرين يكتفون بتضمين أشعارهم على مستوى محجوبٍ مقصود بالشُّحنة الميثولوجية الأسطورية. فالشاعر مصطفى خضر ينزاح بهذا النمط الأولي نمط الخلق والتكوين إلى بعدٍ قومي عربي يشفُّ عن التمزّق القومي، والحصار الذي تضربه القوى الخارجية على المجتمع العربي والفرد العربي معاً، يقول في قصيدة – أول المكان"

"سمّ باللهِ على هذا المكانِ العربي

فهو الأكثر خيراً وبهاءً

منذ آرامَ وأشورَ وأكادَ وفينيق وسومرْ!

ذهبٌ ينضجُ في قبّته أغصان ماسٍ وجُمانْ

وعلى تربته زوجان كانا يعملانْ

ومن الزّوجين كانت أمَّةٌ تخلقُ

كانت سورٌ تتلى، وتُنشرْ

وأنا كائنُها الأوّل من ماءٍ وطينْ

متُّ من قبل، ومن بعدُ لأُبعثْ

سمِّ باللهِ على هذا المكانِ العربيّ

كلُّ ما فيهِ حضورٌ آدميٌّ

تحملُ الأرضُ به، يولدُ ، يحيا، ويورَّثْ

كائناتٌ حرَّةٌ، سبعةُ انهارٍ، فضاءٌ،

مدنٌ سبعٌ بناها الماءُ،

والشمسُ تربي العالمين!

سمّ باللهِ على هذا المكان العربيْ

وابتدئ فيه حواراً أبدياً بين شكٍّ ويقينْ!".[1]

فالشّاعر يستحضر حضارات المكان العربي، مولدِ الإنسان الأوّل الـذي يمثّلـه الشاعر، الإنسان العربي، وهو أيضاً كائنٌ مخلوقٌ من ماء وطين، حملت به الأرض الأمُّ. فولد وعاش، وما أكثر ما مات عبر العصور ليبعـث، والبعـث هنـا بمعنـاه الحقيقي ومعناه المجازي القومي، ويظلُّ الشاعر بطبعه وجبلّته بعيداً عن اليقينيـات، وأقرب إلى الشَّك ولذلك هو مولعٌ ببدء الحوار الأبدي المتأرجح بين الشَّكِّ واليقين.

والبحر لدى الشاعر فايز خضور انزياح فني جميل عن حالة الغمر عند الخلـق والإلهة "نامو" المقترنة دائماً برمز البحر:

"أيُّها البحر يا خالق النسلِ
أفعمتنا بالغواياتِ
علمتنا أحرف الجسد الفستقيِّ،
وألبستنا دهشة الجنسِ.
أهديتنا معجم اللذَّة القاتلةْ..
سوراً ملؤها الكنه
يضمر في وعيها الحِبرُ،
والنطقُ،
والحدس.
تعبق باللمسٍ أطيافها.
تدّعى فهمها الشمسُ،
في نزوة البدر،
حين يضيق التنفُّسُ
في رئة المدّ والجزرِ،

---

[1] – خضر، مصطفى، ديوان الزخرف الصّغير، دمشق ، سورية، اتحاد الكتّاب العرب 1997، ص 7-8.

أو تطمئنُّ المنارات،

في خاصرات الشطوطِ،

وتتضو نقاب الحدادْ.....!!

هذه الشمس يا سيّد الكونِ، مغرورةٌ جاهلةْ".[1]

فالفحص الزلزالي لهذا النص يقودنا إلى هزّات أسطورية، لعلَّ في طليعتها حكاية–أورانوس– الذي لا يني يندفع في رحم – جيا– وضيق جيا به. ممّا يدفعها إلى تحريض ابنها الأصغر –كرونوس– عليه فقام بإخصائه، بقطع أعضائه التناسلية، والعضو الذي قذفه كرونوس في البحر يعوم ويطفو، ويمتزج زبد المني بزبد البحر، ومن هذا الاتحاد المزبد حول الجنس الذي تبدّل تبعاً لرغبة الأمواج يتشكَّل مخلوقٌ بهي هو أفروديت Aphrodite الإلهة التي ولدت من البحر والزّبد. وهي تبحر لبعض الوقت ثمَّ تمشي على جزيرتها قبرص. وأثناء عبور أفروديت يتقدَّم خلفها إيروس وهميروس أيّ الحبّ والرغبة.[2] وهل في نص الشاعر فايز خضور أكثر من الحب والرغبة بعد أن أهدى البحر الإنسان معجم اللّذة القاتلة بما في هذا المعجم من مفردات: الغوايات ، الجسد الفستقي، دهشة الجنس....؟!

وغير بعيد عن هذه الهزّات الأسطورية الهزّات التي يمكن رصدها والتقاطها في قصيدة قبل المطر– للشاعر: نزار بريك هنيدي، في قوله:

"غيبي قليلاً

كي أراكِ

وغيّبيني في مداكِ

تحرَّري من مشهدٍ

ما انفكَّ يخطف من حضوركِ سرَّهُ

وتفجَّري

---

[1] – خضور، فايز، ثمار الجليد، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1984، ص 78– 79.

[2] – فيرنان، جان بيير، تر: محمد وليد الحافظ، دمشق، سورية، دار الأهالي 2001، ص17.

حتَّى نعودَ إلى العماءِ

فتكتب الأشياء سيرتها

ابتداءً من بهاكِ

تقمّصي جسدَ الشُّعاعِ

وحوِّمي

حول المدارات القصيَّةِ

عرِّشي فوقَ النجومِ

تغلغلي في الأرضِ

والتحمي مع الأمواجِ

ذوبي في العبير،

تناثري

في كلِّ ما في الكون من نغمٍ

فما هذا الوجودُ

سوى حنين الرُّوح

للنبع الذي أجرتْه من عدمٍ يداكِ

فراح يطَفح بالصُّورْ"[1]

فالعودة إلى العماء، عودةٌ إلى الخلق الأول للإنسان، بل إلى الحالة السَّائدة في الوجود قَبل خلق الإنسان والالتحام بالأمواج أو مع الأمواج عودة إلى تشكُّل المخلوق البهي –أفروديت– من البحر والزّبد. والتناثر في أنغام الكون عودةٌ إلى أصل الوجود، فهذا الوجود بأكمله حنين الروح للنبع الأول، والنبع الأول ولادةٌ من عدمٍ تقوم بها الأرض الأمُّ أو الأمُّ الأرض، وهذا الحنين يطفح بالصُّور أي بالانزياحات عن النَّمط الأسطوري الأولي.

---

[1] – بريك هنيدي، نزار، الرحيل نحو الصفر، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العــرب، 1998، ص 67–68.

وربَّما كان الشاعر شاكر مطلق أكثر مباشرةً في تناول هذا النَّمط الأسطوري الأولي، نمط الخلق والتكوين، فالانزياح المعنوي والفني لا يبدو بعيداً عن نمط الأنثى البهية المخلوقة من زبد البحر، ففي ديوانه– تجليات الثور البري– يقول في الومضة الشعرية الرابعة والتسعين:

"للموجةِ الأولى
ضفاف الروح ألقت بالجسدْ
للموجةِ الأخرى النشيدْ
وحروف ومضتيَ الصَّغيرةْ
ماذا تبقىّ للأميرةْ
إمَّا أتتك على فراشِ الموجِ
في حرِّ الظهيرة
تبغي ظلالاً للجسدْ.
أو غفوةٌ فوق الجزيرةْ
في جفن زنبقة صغيرةْ
يا واقفاً فوق الزّبدْ؟!..."(1)

فهذا المقطع لا يحتاج إلى فحصٍ زلزالي معمّق لتبيِّن أنَّ الجسد الترابي أو الطين نفخت فيه الروح في الموجة الأولى. وأنَّ الأنثى تأتي على فراش الموج، وهي قد خلقت من زبد البحر– أفروديت وأنَّ الجزيرة هي تعبيرٌ مباشرٌ عن جزيرة قبرص إذ مشت أفروديت، وهنا يحضرني قول صموئيل هنري هوك:

"هنا تتحوَّل وظيفة الأسطورة إلى التعبير بالصور عن الألفاظ الرمزية التي لا يمكن بغير هذه الطريقة وضعها في القول الإنساني. هنا أضحت الأسطورة امتداداً للرمزية".(2)

---

1 –مطلق، شاكر، تجليات الثور البري، حمص، سورية، دار الذاكرة، 1997، ص 94.

2 – هنري هووك، صموئيل، منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، اللاذقية، سورية، دار الحوار، ط 1983، ص 13.

نمط المرأة

إذا كانت الأنماط الأولية ناجمةً عن الوضع البشري فلا غرابة أن تلعب الذكورة والأنوثة دوراً بالغ الخطورة في الأنماط الأولية أي في الأدب.

إنّ "الأنيما" و"الأنيموس" حسب المصطلح اليونغي – يؤديان دوراً حاسماً في النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية. إن "الأنيما" في المرأة يدفعها إلى الشيء من التَّعقل والخشونة والرؤية، بينما يدفع الأنيموس الرجل إلى الاندماج والتوحُّد في النصف الآخر الذي انفصل عنه، ومع ذلك فإنّ التكامل لم يتحقّق أبداً، أولا يتحقق أبداً. انقسام البشر إلى ذكرٍ وأنثى هو أول انقسام في التاريخ، وأول توزيع للعمل، وهو شرخٌ كبير ترتَّب عليه ظهور أنماط أولية كبرى..... ومنذ الإلياذة والأوديسة، ومنذ جلجامش وسيدوري وأنكيدو حتّى اليوم لم يتغيَّر النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية فما زالت الذكورة (أوليس ــ أنكيدو) والأنوثة (هيلين– سيدوري) التي قدَّمت هذه الأنماط محوراً أساسياً للأدب، وسوف يبقى هذا المحور فعّالاً ما دام البشر جنسين.(1)

ونمط المرأة – الأنثى– يحتل مساحةً واسعةً في شعرنا العربي الحديث في سورية– شعر التفعيلة– بانزياحات كثيرةٍ يكاد يصعب حصرها.

وأحبَّ أن أبدأ من الأم. الإلهة الأنثى التي رسخت في الذّاكرة الجمعية للبشرية منذ عصور الأمومية. وظلّت راسخةً إلى يومنا على الرغم من مضي آلاف السنين على الانقلاب الذُّكوري" هذه الإلهة الأنثى التي كانت هنا في الشرق، ويستحضرها الشاعر مصطفى خضر في قصيدة الزخرف، في حركة مديح أول لأنثى الشرق:

---

[1] –انظر. عبود، حنا، النظرية الأدبية الحديثة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1999، ص 40.

"هوذا الشرق الذي يجمع، منذوراً ومسحوراً أثاثهْ
هوذا الشرق الذي ألغى تخومهْ
لم يزلْ يدعو إناثهْ
لحضورٍ ذكريّ وغيابٍ أنثويْ
هوذا الشرق الذي يطمسُ في السّرِّ أو الجهر تراثهْ
بعد أن يحتفل الجمع بماءٍ وفروجٍ وثديّ!
ويلبّي الروح: روح الشعب، روح النبع، نبع الروحِ
روح السحرِ، سحر الروحِ أو روح الأمومه!
فانتظر في بابل الأنثى التي أهَّلت الفطرةَ والبذرةَ
إذ أهّلت التربةَ والعصفورَ والينبوعَ والضفّة
والنهر ... الخ
ثمَّ كان الشعر مثل السحرِ والسحرُ كمثل الشعرِ
كانت برهةً فيها تكاثرنا كمثل الملحِ...
إذ كرّمتِ الخلقَ بشرقٍ آدميٍّ وإلهٍ آدمي!
غيرَ أنّ الوقتَ ضدُّ الشعرِ:
والأنثى الإلهة
وقوى الأرض التي شفَّت، وحلّت في متاههْ!
كلُّ شيءٍ سلعٌ تطفو، ويطفو زبدٌ فوق الزّبدْ!
ولأجرّب أن أرى طوفاننا الآخرَ..
هل يبقى أحدْ؟"[1]

فتراث الشرق حافلٌ بما أنتجته عصور الأمومية، ولكنَّ الشرق الرَّاهن أو الحالي يحاول أن يطمس هذا التراث، تراث عشتار وديمتر، تراث الرُّوح، روح النبع، روح

[1] – خضر، مصطفى، ديوان الزخرف الصغير، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1997، ص 19- 20.

السحرِ، روح الشعر، روح الأمومة، وكل ما ينتمي إلى الفطرة والبكارة والنقاء، وما يزال هذا الشرق يصرُّ على حضورٍ ذكري وغيابٍ أنثوي على الرغم مـن مـرور آلاف السنين على الانقلاب الذكوري الذي أطاح بربَّات الـشرق إيـزيس، إنانـا، عشتار...

"في البدء كانت إيزيس: أقدم القدماء كانت ربّةً نشأ منها كلُّ شيء. كانت السيدة الكبرى، سيدة قطري مصر، سيدة الحماية، سيّدة السماء، سيدة بيت الحيـاة، سـيدة كلمة الله. كانت منفردة.

كانت في كلّ أعمالها العظيمة والمدهشة ساحرة حكيمة، وأعظم من جميع الآلهة"[1] هذا الكلام وجد في طيبة في مصر، ويعود إلى القرن الرابع عشر قبل المسيح.

"إلى تلك التي بيدها الحسم ربّة كل الأشياء، إلى سيدة الـسماء والأرض التـي تتلقّى الضّراعة التي تستمع إلى الشكوى، والتي تبتهج للصّلاة، إلى الإلهة الـشغوفة التي تحب الحقّ، عشتار الملكة التي تزيل كلَّ اضطراب، إلى ملكة الـسّماء ملكـة الكون، الملكة التي سارت في العماء المخيف، فخلقت الحياة بقانون المحبّـة، ومـن العماء خلقت الانسجام ومن العماء أمسكت بيدنا وأرشدتنا"[2]

هذا الكلام وجد في بابل ويعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد.

"اسمعي أيتها الأقاليم مديح الرّبة نانا، مجّدي الخالقة، وسبّحي المقدَّسة، وسـبّحي الممجّدة وتقرّبي من السيّدة الجبّارة"[3]

وهذا الكلام وجد في سومر ويعود إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد.

---

[1] –ستون، مارلين، يوم كان الرب انثى، ترجمة: حنا عبّود، دمشق، سورية، دار الأهالي ط1، 1998، ص 13.

[2] – المرجع نفسه. ص 14.

[3] – المرجع نفسه . ص14.

واللافت في شعر التفعيلة في سورية حضور نمط الأنثى الإلهة المولـدة مـن زبـد البحر– أفروديت– التي تنزاح في مساراتٍ كثيرة، حبيبةً وساحرة، ربَّة وإنـسانة وكـأنَّ سحرية هذه الولادة ورومانسيتها الندية سكنتا في اللاّوعي الجمعي للبشرية، ورسختا فـي لاوعي الشعراء أكثر من غيرهم بالتأكيد ، ففي قصيدة –خماسيات تكوين آخر– للـشاعر مصطفى خضر نجد في – ماء آخر.

سلطة الروح تجلَّت قبلَ قدَّاس الجسدْ

واهتدتْ أنثى إلى الماء، وكانت من زبدْ

واهتدى العرّاف والخزّافُ للطّينِ.....

وكانت عتباتٌ لجنينٍ ووليدٍ وفطيمٍ وولدْ

أهوَ الماء أحدْ؟!

كيفَ لا تطلعُ شمسُ الشّعر والخلقِ، إذا ضاقَ هواءٌ وفسدْ؟!([1])

فروح الأنثى كانت قبل طقوس الجسد، وصاغت جسدها من ماءٍ من زبدٍ، وهنا تكمن رموز النقاء والشَّفافية التي تحملها الأنثى الحبيبة سواءٌ أكانت أفروديت أم انزياحاتها فـي عالم الإناث الرحب.

وتبدو هذه الأنثى المخلوقة من زبد البحر ذات انزياحات تفصيلية جميلة في قصيدة – أناشيد الذّاكرة الملوّنة– للشاعر علاء الدين عبد المولى:

وأشعل جمر ضلوعي ليخرجَ منّي ملائكةٌ

يحملون زهوراً من الموجِ، يحتفلون بمائدة البحرِ

أسحب من بينهم جسدي وأعلِّقه بأراجيحَ

تنزل من صوت سيِّدةٍ تتألق في زرقة القلبِ

ترقصُ في ذكريات الحروبِ.

وتطلق إنشادها لصغارٍ يجيئون من رحم البحرِ.

يا امرأةً فيكِ عشبٌ لترعى ملائكة الروحِ،

فيك مدى للطيور التي يشرق الفجر من ضلعها

---

[1] خضر، مصطفى ، ديوان الزخرف الصغير ، دمشق ، سورية ، اتحاد الكتاب العرب ،1997، ص87

لكِ يا شجر الحزن،
صوت الثمار المشرَّد بين غصون السماءِ
أزيّن هذا السّواد وأقذفه في الفضاءِ،
يزوّجه البحرُ للمهرجان المقامِ على جسدٍ تتفتُّحُ
فيه اليواقيت واللؤلؤ المشتهى...[1]

فالشاعر هنا يزاوج بين ما هو جوانيٌّ داخلي وما هو خارجيٌ، بين الملائكة التي تخرج منه بعد توهُّج جمر الضلوع إبداعاً أو تخيُّلاً ليحتفلوا بمائدة البحر، وبين السَّيدة المتألقة في زرقة القلب والبحر والتي يطفو جسدها فيتفتّح عليه كلُّ جمال، كما طفى جسد أفروديت المخلوق من زبد البحر، وظلَّت في أعماقنا ربَّةً للجمال والحبِّ.

وربّة الجمال المولدة من زبد البحر تنزاح انزياحاً فنياً مختلفاً في قصيدة: (لعبة خطرة) للشاعر أحمد يوسف داوود في مجموعته (القيد البشري):

في السَّواحل امرأةٌ من رمادْ
كان يمتصُّ موتُّها البحرَ يوماً فيوماً
وأنا حاضرٌ في أصابعها
جمرةً تشعل البروقَ البعيدةْ
حاملاً همها كالحياة
ناسياً أن تستريحَ في زبد الحلمِ
وتمضي ذبيحةً في اللغاتْ
فجأةً تقبلُ الرياحُ
تعرّينا
فنبكي .. ويسقطُ البحرُ ميتاً
آهِ سيّدتي! عندها
كيفَ أصرخُ في ظلمة الكلماتْ

---

[1] – عبد المولى، علاء الدين، مدائح الجسد، حمص، سورية، دار الذّاكرة، 1994، ص 64- 65.

"إنني .. إنّني احترقت وحيداً"[1]

فالأنثى من زبد البحر أصبحت امرأة من رماد، وموتها أو رمادها كان يمتصُّ مياه البحر، هذا قبل الخلق والشاعر كان حاضراً في أصابعها (التلازم الأبدي بين الأنثى والذكر) وزبد البحر غدا زبد الحلم، وربَّة الجمال هذه تقتلها اللغات (تمضي ذبيحةً). وعند ما تهبُّ رياح الكشف وتعرِّي الشاعر والأنثى ربَّة الجمال، ويؤول الخلق على عدم (يسقط البحر ميتاً) يحترق الشاعر الذّكر وحيداً ويعجز عن الصُّراخ عن طريق اللغة (كيف أصرخ في ظلمة الكلمات؟" ولماذا يحترق الشاعر وحده وهو الذي كان حاضراً في أصابعها؟!

ألأنها ربَّة الخلق وجوهره؟! ألأنّها مائية نديَّةٌ بالحياة دائماً؟! ربَّما...

وينزاح الشاعر فايز خضور بنمط أفروديت ربّة الجمال المولدة من زبد البحر، في تفصيلات عميقة تفصح عن جمال الأنثى الحبيبة ولكنَّ البحر يبقى المهد:

حسنُك المبدعُ مسروقٌ
كما أكَّد عرَّافٌ
–من البحر–
عليمٌ بالصّبابات
ضليعٌ باكتناه السحرِ.
حورياتُهُ ينجدنه باللغزِ
وا... أفدي بروحي جوهرياً سرقهْ!!
صاغه "وهناً على وهنٍ"
تأنىّ أتقنَ التشكيلَ،
تكويناً جديدَ الخطِّ
إيقاعاً جنوني التصاوير.

[1] – داود. احمد يوسف، القيد البشري، دمشق، سورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978، ص45.

احتفى بالرائعِ الكائن،

واستحلى رنيماً أنطقهْ..!![1]

وهنا الشاعر يضيف شخصية العرَّاف الحاضرة في الميثولوجية اليونانية ونمط أفروديت الأسطوري نمط يوناني المهد، وحسن الحبيبة هنا هو حسن أفروديت- المولودة من البحر، وقد أضاف إلى هذا البحر علمه بالصّبابات وعمقه في اكتناه السّحر والجمال، وغناه بالحوريات اللواتي يعرفن ألغاز السّحر والجمال، إنّ البحر بعلمه وعمقه وغناه صاغ جمال الحبيبة بتكوين جديد.. فالمرأة بهاءُ الخلق، وهي في الشعر ربَّةُ هذا البهاء وليست من لحمٍ ودم، إنّها تنأى عن واقعها لتتجسَّد فيها صفات ربّات الجمال- أفروديت، فينوس، إينانا...

وأمَّا من يبحث عن امرأةٍ واقعية فليكن ميدان بحثه ميداناً آخر غير الشعر لأنَّه يؤسطر المرأة أو يعيد أسطرتها من جديد، وهذه المرأة الأسطورية في صفاتها نراها في "عشر زخّات ربيعية" في الزَّخة الخامسة للشاعر فايز خضور:

"كفٌّ يشعشها الحريرٌ،

تداعبُ النَّيلوفرَ النوَّاس،

تسأله عن الزَّهر الخفورِ،

ومُتعة الأسرارِ في الأعماقِ...

يضحكُ منهما النبعُ المسقسقُ،

إذْ يجيب بنبضةٍ وبريق بسمهْ!!

وفمٌ نهومٌ، ضالعٌ في النهبِ،

أسكرهُ لهيفُ اللَّوب،

منهمكاً ينمنمُ "هالةً"،

هيَ أيكةٌ خمريةٌ، تاجٌ لِحَلْمهْ

عيناي شاهدتان، دونَ وشايةٍ،

---

1 - خضور، فايز، عشبها من ذهب، دمشق، سورية، دار نوبل، 2001، ص 53- 54.

كيفَ انتشتْ في عُبِّها

وتفتَّحت، وتصاعدتْ صوبَ العُلا،

جوريةٌ في زيٍّ نجمهْ..؟1

"أو لم يقلْ خلاقكم: البدءَ كلِمهْ؟!"[1]

هنا يتجسَّد الثالوث المقدَّس: المرأة، الطبيعة، الشعر، المرأة في بعدها الجمالي الأسطوري، الطبيعة الأقنوم المحترم إلى درجة التقديس، والشعر المتجسِّد في الكلمة، وفي البدء كانت الكلمة.. والكلمة بؤرة ضياء الخالق يصبُّ فيها حُزم ضيائه دائماً..

فمن المرأة الكفُّ والفم والحَلْمة.. ومن الطبيعة الحرير والنيلوفر والزهر والنبع والأيكة والوردة الجورية والنجمة، ومن الشعر الكلمة السّحر، الكلمة البدء التي أفصحت عن الخالق..

[1] – المصدر نفسه ، ص40– 41.

المرأة المغوية

وهذه المرأة التي تتجسَّد في بعدها الأسطوري ربَّة للجمال تَنزاح في اتّجاه ضدِّي معاكس لتصبح– أفعى أو حيَّة، وطالما قاربوا لفظياً بين – حواء والحيَّة– ليؤكِّـدوا مقاربةً معنويةً، فالمرأة الواشية ليست إلاّ أفعى في قصيدة: من ظهـورات وضَّـاح اليمن" للشاعر فايز خضور:

"وضَّاحُ، هل غنَّيتَ تحتَ الماء،
ملحمة الغوايةِ، مُلهمَ الإبداعِ،
أم شغلتكَ "أشياءُ الحبيبةِ"،
عن مقارفة الغناءْ...؟!
قد كان صندوقاً – كما زعمتْ–
يضمٌّ "أعزَّ" ما ملكته،
من ذهبٍ وأثوابٍ، ودُرٍ نادرٍ
ونفائس الأطياب...
في طيَّاتها حشرتكَ، واقتعدتك،
حيث تكتَّمتْ، وتجاهلتْ وتباعدتْ،
عن ذكر "صيتكَ" بين "معزوزاتها"!!
ألعلَّها تحميك من بطشِ المدجَّج
أو لتنجو وحدها.. أو أنّها " ...." ؟!
ويلاهُ من مكْرِ الرِّجالِ،
إذا اقتفى حيلَ النساءْ....!!
أدعوك يا وضَّاحَ هذا العصرِ
أنْ تقتصَّ من أفعى الوشايةِ،
مُمعناً في صون نزهةِ كبريائكَ

رافضاً غيثَ البُكاءْ..!!

وانهلْ غموضَ الشّاعر الجوَّالِ والتهم الفضاءْ...!!

عيناكَ تأتلقان بالصَّبواتِ

عينٌ في هموم الخَلْقِ تستجلي

وعينٌ في قناديل السَّماءْ..."[1]

"فوضّاح اليمن" لقبٌ لشاعر فارسي وسيم، نزل اليمن مـع بـضعة أنفـار، أرسلهم "كسرى" لمؤازرة اليمنيين ضدّ "النجاشي" ملك الحبشة، وفي الـيمن أحـبَّ امرأةً أصابها الجُذامُ، شوَّهها، وماتت، فحزن الشّاعر عميقاً، وغادر اليمن على غير رجعةٍ.

نزل وضّاح دمشق- الأمويين- أيَّام الخليفة "الوليد بن عبد الملك" وزوجته "أم البنين" ابنة عمِّه "عبد العزيز بن مروان".

وفي دمشق -على ذمَّة الرّواة- نُسجت قصّة عشقٍ قاتلٍ، بـين وضَّـاح وأمِّ البنين، انتهت حين خبَّأته في صندوقها الخاص، واحتال عليها زوجهـا، واسـتهداه فكان له، وأمر بحمله ودفنه في بئر..!! وفي دمشق دُفِن وضّاح اليمن حيَّاً.

فالمرأة هنا في انزياحها عن النّمط الأولـي الأسـطوري -الرَّبـة الخالقـة، أسطورة الجمال- تصبح في وشايتها أفعى يجب الاقتـصاص منهـا، كمـا كـان الاقتصاص من الأفعى المغوية التي تقمَّصها إبليس وأغوت حـوَّاء التـي أغـوت بدورها آدم فكان الخروج من الجنَّة، فقصاص الأفعى كان بزحفها علـى التُّـراب وحلول اللعنة عليها، ولدى فايز خضور: "ويلاه من مكر الرجالِ، إذا اقتفـى حيـل النساءْ..

أدعوك يا وضّاحَ هذا العصر

أن تقتصَّ من أفعى الوشايةِ..".

---

[1] - المصدر نفسه، ص 40- 41.

وهذا الانزياح من النّمط الأولي – المرأة. على نمط الغواية الأولى "الأفعـى أو الحية" نجده لدى الشاعر شاكر مطلق متجسِّداً في عرس الرَّغبات، يقول في "تجليات للعالم السُّفلي" في ومضة لسوار الأفعى":

"هل غلَّقت أبوابَ روحي الريحُ
أم أفعى الخطيئةِ
قد تعرَّت في جداري؟!
أشعلت أركانَ داري
بادلت جلداً بجلدي
وسموماً بإزاري
لدغت كعبي برفقٍ
وارتدتني كالسّوار
يومَ عرس الرّغبات "[1]

إنَّ البحث الزلزالي لهذا المقطع بحثاً عن الهزَّات الأسطورية يؤكِّد أن الشاعر المعاصر يظلُّ تشكيله الشعري مرتبطاً بمرجعيات وآليات تمثّل رصيد هذا الشاعر الذي يشكّل المادة الشعرية من ماضيه وحاضره لقول ما سيأتي. فتوظيف بعض الرموز أو الدلالات الأسطورية يُعدُّ من الآليات التي لا يُستغنى عنها في عملية التشكيل الشعري، ومعنى ذلك أنّ الأسطورة ليست غايةً في ذاتها، وإنّما هي آلية يلجأ إليها الشعر للتعبير عن أفكارٍ معاصرة لها صفة الديمومة.

"أفعى الخطيئة، بادلت جلداً بجلدي، وسموماً بإزاري...." الأفعى رمزٌ لطرح الماضي واستمرارية الحياة، قوَّة الحياة تدفع بالأفعى لتطرح جلدها، فهي تطرح جلدها كي تولد من جديد، إنّ الأفعى صورة عن الحياة، الحياة تطرح جيلاً بعد جيل كي تولد من جديد. فالأفعى تمثّل الطاقة الأبدية، سقوطٌ أبديٌّ في الخطيئة، في الموت

[1] – مطلق، د. شاكر، تجليات للعالم السّفلي، حمص، سورية، دار الذاكرة، 1997، ص 53.

ثمَّ ولادةٌ جديدة، ولذلك ترتبط لدى الشاعر بعرس الرَّغبات، فالأفعى هنا تمثّل سحر الحياة "الرَّغبة والغواية" وفي الوقت ذاته تمثّل الرعب إزاء الحياة.

وقد يذهب الانزياح بنمط المرأة المخطئة المغوية بعيداً إلى –راحاب– المرأة الدّاعرة التي غُفرت خطاياها لأنَّها قادت اليهود على مدينة أريحا عبر يشوع بن نون– فدمَّروها، فهي الداعرة الخائنة لشعبها التي غفرت خطايّاها لأنّها خدمت شعب الله المختار– بعد أن كانت– المجدلية– المخطئة التي غفر السَّيد المسح خطاياها.

"منْ كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر"، نقرأ قصيدة الشاعر فايز خضور المعنونة "راحاب"

"وخسرتِ نفسَك "مجدليةُ"
كنتِ "راحابَ التي
غُفرت خطاياها بلا حرجٍ.
ولكن،
كيفَ ساغتك الهشاشةْ؟
ماذا يفيدُ الآخرينَ،
إذا نأى
جسدٌ تجوَّفَ هيكلاً،
جافت خلاياه الحياةُ..
وأنكرت خدرَ الشّرايين ارتعاشهْ؟
"الكبرياءُ" أو المكابرةُ التعيسةُ،
أرجعتك إلى جحيم الرَّجمِ.
أم لغة الرخاوة حرَّضتكِ،
على النكوص القهقري،
نحوَ الحضيضْ؟!
فأضعْتِ بعد تردُّدٍ عبقَ البشاشةْ

وغفا بكلِّ كآبةٍ،

في مقلتيك النصف كابيتينِ،

إدهاشُ الوميضْ

لا لومَ بعدُ، على المسيح،

إذا رآكِ خليعةً، مجلودةً،

وأشاح دون تساؤلٍ،

مَنْ أنتِ،

ما الذئبُ الذّي

خلاك تحت الرَّجمِ جيفة...؟!

الدّودُ صار أنيسكِ الولهانَ،

يا راحابُ.

كيف خسرتِ نفسكِ؟

كنتِ وردةَ "بيت لحمٍ".

وكان زائرك الفراشةْ....."[1]

الانزياح إلى "المجدلية" انزياحٌ إلى امرأةٍ تتساوى أو تتطابق مع الإنسان المجبول بالخطيئة ولذلك دافع عنها السَّيد المسيح عندما رأى البشر المخطئين أيضاً يرجمونها بالحجارة، أمّا الانزياح إلى "راحاب" فهو انزياحٌ إلى المرأة الـدَّاعرة التـي تخـون شعبها لأنّها استطابت هشاشة الموقف، ولغة الرخاوة، فعادت بجدارةٍ إلـى جحـيم الرَّجم. إلى الحضيض، وخسرت نفسها، وماذا يفيد الإنسان إذا ربح العالم وخـسر نفسه؟! وقد أفقدها هذا السّقوط تعاطف المسيح معها بل لم تعد تثير تـساؤله عمَّـا فعلت؟ وأيُّ ذنبٍ اقترفت لأنّها بخيانتها شعبها أصبحت جيفةً تحت الـرَّجم بعـد أن كانت وردةً تجذب الفراشات.

---

[1] – خضور، فايز، الرَّصاص لا يحبُّ المبيت مبكراً، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1998. ص 42- 44.

إذا المرأة في نمطها الأول كربةٍ للجمال: وردةٌ وفراشة، وعبق البشاشة، ووميض، وارتعاش ، وهي في انزياحها إلى المرأة المغوية السّاقطة الخائنة: جسدُها تجوَّف هيكلاً وكآبةً ومقلتين نصف كابيتين نام فيهما إدهاش الوميض جيفةٌ، الدود أنيسها بعد أن كان الفراشة، إنَّه السقوط وخسران النفس.

وكم كانت بداية القصيدة موحيّةً ومعبّرةً عن أحداث جرت في الماضي وتكشّفت في بؤرة "الواو الاستئنافية": "وخسرت نفسكِ "مجدليةٌ". وهذا ما يثير تخيُّل المتلقي وتأمّله لما جرى وأدّى إلى خسرانها نفسها دفعةً واحدة، وكانت براعة القفلة في التساؤل المؤكّد هذا التخيُّل والتأمُّل:

"كيفَ خسرتِ نفسكِ؟
كنتِ وردة "بيت لحمْ"
وكان زائرك الفراشةْ".

بالإضافة إلى تنوُّع جهات الخطاب بين مخاطبة المفرد، والمساءلة والسَّرد... ممّا أعطى القصيدة حيويةً وحركةً.

وما من شّكٍ أنّ استقصاء المتلقّي التفسير والتأويل عن طريق تلمُّس الهزّات الأسطورية في النص الشعري طريقٌ إلى كنه وجوهر هذا النص. ودون هذا الطريق يغلب على النص طابع الغموض والانزياح وهذا ما تسبّبه الرموز والدلالات الأسطورية التي تعمّق الرؤية الشعرية وتخلق مظاهر فنية وجمالية.

وغير بعيدٍ عن "المجدلية أو راحاب" المغوية المغرية، زليخة التي تمثّل انزياحاً في شعرنا عن "عشتار" ربّة الحبّ والجمال، فزليخة التي نعرفها في قصّة النبي يوسف، زوجة "فوطيفور" التي راودت النبي يوسف عن نفسها و حاولت إغواءه، وعندما رفض اتّهمته اتهاماً باطلاً قاده إلى السّجن، زليخة هذه تمثّل انزياحاً عن عشتار إلى ميدوزا تارة، ميدوزا ذات خصلات الشعر الأفاعي المهلكة، كما تمثل انزياحاً إلى المرأة المغوية المفعمة بالشهوات لدى الشاعر فايز خضور في قصيدته "زليخة.. بالملح ترسم عينيها"، تارةً أخرى.

"عشتارُ صارت ميدوزا جحيمي.
أُحسُّ أظافرها تخدش العظمَ،
تصهر نجم المجوس البشيرِ...
جبيني تصدَّع،
ها..
صار نصفي رماداً.
تهدَّمتُ،
قومي انحتي وجهَها:
بركةً،
هُوةً،
شرخَ دنيا مخيفة...!!"(1)

"فميدوزا" كانت عذراء جميلة. وكانت تتباهى بشعرها، ولكنّها تجرأت ونافست منيرفا بجمالها، فانتزعت منها الربَّة جاذبيتها وحوَّلت خصلات شعرها الجميل إلى أفاعٍ تفحُ فحيحاً، صارت وحشاً عدوانياً مخيف المنظر حتّى إن أيَّ شيء حيٍّ يراها ينقلب إلى حجر. حول الكهف الذي يعيش فيه يمكن أن يرى المرء أشكالاً حجرية للناس والحيوانات التي صادفت أن لمحتها فتحجرَّت من نظرتها.

بيرسيوس الذي تدعمه منيرفا وميركوري، الأولى أعارته درعها والثاني أعاره حذاءيه المجنّحين، اقترب من "ميدوزا" بينما كانت نائمةً وحرص ألاَّ ينظر مباشرةً إليها بل يرى صورتها وقد انعكست في الدرع البرَّاق الذي يحمله، فقطع رأسَها وقدَّمه لمنيرفا التي وضعته في وسط درعها ييجس".(2)

1 – خضور، فايز، أمطار في حريق المدينة، دمشق ، سورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1973، ص 135.

2– فولر، أدموند، موسوعة الأساطير تر: حنا عبود، دمشق ، سورية، دار الأهالي 1997، ص 76– 77

عشتار ربَّة الحبِّ والجمال صارت وحشاً مخيفاً "ميدوزا" يقترن بالجحيم، أظافره تخدش العظم، فيطلب من "زليخة" أن تنحتَ وجهها بركةً، هُوَّةً، شرخَ دنيا مخيفة.

والشَّاعر يحسُّ أنَّه ضحيَّةٌ من ضحايا غواياتها، شهق أمام حسنها ومات واحـداً من نداماها بعد أن استسهل سلسبيل هناءاتها، ورهج في ليالي وليمتها، فكان عاجزاً أمامها عجز فرخ القطا أمام فم النسر.

عاجزٌ– عند لغزِ الفمِ النَّسرِ – فرخُ القطا
يا زليخةْ...
هيِّنٌ سلسبيلُ الهناءاتِ.
كلُّ التّوابيت منخورةُ القاعِ،
ملهوفةٌ للمجيء الغيابيّ
خاصرةُ القبر يزحمُها العشبُ،
لا تستري شهقةَ الحُسنِ،
موتَ نداماكِ،
تهليلةَ الطَّعنِ،
صحوَ التشهيّ...
– مراياك؟!
هذي المرايا النمومةُ،
تضحك للسرِّ،
رهَّاجةٌ في ليالي الوليمة،
تفضحُ إطراقة الجفنِ...
لا تمهليها،
احتستْ ريّقَ الصَّبرِ.
ما عادَ بيني وبين الرضوخِ انطفاءٌ
تماديتُ،

رنّقتُ
قومي اختنقي رجفةَ السِّلمِ،
في صدرها الموجِ.....
من مقلتيها انهكي رغرغاتِ الجريمةِ.
(نبضُ اقترافِ الغراباتِ،
هرولَ في القلبِ.
ما ذنبُ فيضِ الرغائب في البحرِ،
آنَ تُغاوي الليونةَ مدَّ خباياه،
رمح الخليقةْ...؟!(1)

وفي تصوير الغواية وتسويغها يصل الشاعر إلى قمَّة الإبـداع فـي التـصوير الشعري، فالرغائب تفيض في البحر، لأنَّ الليونة تغاوي مدَّ أسراره، رمح الخليفـة، بكلِّ ما للرمح من دلالاتٍ جنسية. ولذلك ماذا تقول الحرائق؟

مَنْ يعيد إلى أهلِ يوسفِ
ثوبَ البراءةِ،
بعد التلوُّثِ.
من يبُهجُ الضَّوءَ،
في سطوة العتم،
وقت أضرَّ بيعقوب أسرُ العمى؟!(2)

يبدو أنَّ "زليخة" المغوية المغرية قد لوَّثت ثوب البراءة ليس ليوسف وحده وإنّما لأهله كلّهم فسطا العتم على الجميع وكان يعقوب والد يوسف قد وقع أسيره، فأصبح البحث عمَّن يعيد للضَّوءِ بهجته، والواضح وضوحاً جلياً اعتمـاد الـشاعر علـى

---

1 – خضور،فايز،أمطار في حريق المدينة، ص 131- 132.

2 – المصدر نفسه، ص172.

الأضداد لإبراز التناقض بين المرأة: الحبّ والجمال. والمرأة المنزاحة إلى الإغراء والغواية:

"البراءة، التلوُّث، الضّوء، العتَم، يبهج، سطوة، أضرَّ....".

والملاحظ أنَّ التعامل مع نمط المرأة الرَّبة –عشتار– ربَّة الجمال والحـــبّ قــد يكون تعاملاً مباشراً حين يقوم الشاعر بصياغة مباشرة لهذا النّمط الأسطوري ، كما نجد لدى الشاعر شاكر مطلق في "تجليات الثور البري" في التّجلّي الخمسين:

"بعد أن طال الغيابْ
أطلقتْ "عشتار" من خلف الحجابْ
ثورها البريّ
في الأرض الخرابْ
ودعت للمائدةْ
كان عشبٌ يتجلَّى
في الرَّغائب
عندما ألقت إليه العقدَ
من ماس السَّحابْ
وعلى القرنين كان الشمعدانْ
يقطر الدَّهشة في سفر العجائبْ
آنَ راحت تتعرَّى في المرايا
والبروق الصَّاعقهْ
أشعلت عتم المكانْ
أحرقت في الكفِّ
حجراً وكتابْ
وهوندوي دون آن يدري

على أرض يبابْ"[1]

إنَّ الشاعر "شاكر مطلق" يعيد صياغة النمط الأسطوري بأسلوبه الشعري الخاص. "ففي الملحمة البابلية "جلجامش" المبنية على ساغا سومرية لم يبق منها إلاَّ شذرات، ورد اسم تموز في قائمة طويلة للعشّاق الذين ألحقت بهم "عشتار" الأذى عميقاً. وجلجامش المصنّف تاريخياً على أنه نسي "أريك القديم" لم يكن له شرفٌ أن يصبح زوج عشتار وهكذا أضيف إلى القائمة".[2]

ولكنَّ الثابت أن "عشتار" تنوح على تموز وتبحث عنه في العالم السفلي وتموت الأرض في غيابهما ثم يعودان معاً وبعودتهما عودة الزهر والسنابل والثمار للأرض.[3]

وفي قصيدة الشاعر مطلق تتمثّل هذه العودة في تجلّي العشب، وقد ألقت "عشتار" عقداً من ماس السّحاب "عودة المطر" بعد التعرّي والبروق الصاعقة التي أشعلت ظلام المكان. جاء في ترتيلةٍ قديمة إلى عشتار:

"أصلّي إليك، يا سيّدة السّيدات، إلهة الإلهات،

أيتها المتألّقة، عشتار

حيثما نظرت، نهض الميت حيَّاً،

وقام المريض معافى،

والضّال إذا رأى وجهك اهتدى إلى الطريق..."[4]

---

[1] –مطلق ، شاكر ، تجليات الثور البري، حمص ، سورية، دار الذاكرة، ص 65– 66.

[2] – ستون، مارلين، يوم كان الربُّ أنثى، تر: حنّا عبّود ، دمشق، سورية، دار الأهالي، 1998– ص 145.

[3] – جبرا، إبراهيم،جبرا،الرحلة الثامنة، بيروت لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1979 ص 18

[4] جبرا، إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط!، 1979، ص 147.

وقد يتناول الشاعر نمط عشتار بشكلٍ غير مباشرٍ، برؤيةٍ جديدة، وإن كان يذكر الاسم صراحةً "عشتار" ليجعله حاملاً شعرياً وفنياً لرؤياه الجيدة، كما نجد في قصيدة "ابتهالات" للشاعر الدكتور خليل موسى:

"مباركةٌ عشتارُ

يداكِ باردتانِ وتموز يدخّنُ

فوق شفتين من طينٍ

وينفث أشعاراً..

وعندما تخرج الرياح من ردهة السكون

وتخرجين من صفحات الأنهار

تتنفسُ أعضاؤنا في أعضائنا

أنقلُ إليكِ غيمةً من عطر"[1]

يدا عشتار باردتان من يباس، وشفتا تموز "ربّ الخصب والانبعاث" من طـين ولكن حين تعود عشتار المعبّر عن عودتها بالخروج من صفحات الأنهار فإنّ الحياة تعود إلى الأعضاء الميّتة، وتصبح "عشتار" جديرة بالمباركة وغيمة عطـر، وفـي قصيدة "أحلام: تتماهى "عشتار مع حواء" في رؤية جديدة أيضاً:

"إيه عشتار،

ويتدفقّ السّيلُ

أرى عشتار تركض من حقلٍ

إلى حقل/ تكلأ السلالَ

من تفّاحها السرِّيّ

لآدمَ الجديدْ"[2]

---

[1] – موسى، خليل، أعشاب ، دمشق، سورية، بلا ذكر دار نشر، 1997، ص 39.

[2] – المصدر نفسه، ص51.

المرأة –الشجرة

ومن انزياحات نمط المرأة الانزياح إلى الشَّجرة والتّماهي فيها، ممّا يــذكر بحكايــة "أبولو ودافني" وتحوُّل المرأة "دافني" إلى شجرة غارٍ، ففي قصيدة "للعضل الحنــون" للشاعر عبد الكريم الناعم نقرأ:

-1-

لوردة الماء التي أحبُّ: ضفَّتان من عبقْ

لمائها الذي يحيط خصرها الجوريَّ

وردتان من شفقْ

للماء والوردِ الذي أحبُّ: إلفة الفصول والندى،

ولي الكؤوس والغرقْ

-2-

للمرأة التي أحبُّ ضفتان من أسى، وحلمْ

لحلمها الذي رسمته لها: الجوريُّ والغديرُ

واكتشافُ رحلةٍ موقوتةٍ تجيء في ثياب نومْ

لثغرها البريِّ أقحوانُه،إفطارهُ،

ولي انتظارٌ أن يطلَّ قوسها البدريُّ من ضفاف الصومْ

-3-

للمرأة التي واعدتها: عينا غزالةٍ، ولفتتانِ من شجرْ

للشجرِ الذي يجيءُ خلفها: حكايتان من مطرْ

لوجهها الودودِ فصلةُ الحنونُ وارتباكه

ولي الغصون والشررْ[1]

فروح الشجرة تحلُّ في المرأة التي واعدها الشاعر، أو روحها تحلُّ في الشجرة، فتتماهى صفاتها في بعضها البعض، اللفتة، المطر، الودّ والحنان، والفصل، وارتباك

[1] – الناعم، عبد الكريم، أقواس، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب ، 1986، ص 43– 44.

وجه المرأة الودود، والشاعر ليس له إلاَّ الغصون والشرر يذكّر بـــ "دافنتي" الهاربة من "أبولو" التي تحوَّلت لحظة أمسك بها إلى شجرة، وظلَّ بها ممـــسكاً لأن نـــبض الروح فيها، وحرارة الحياة حتّى في لحائها. وقد جاء في حكاية "أبولو ودافني":

"دافني هي الحبُّ الأول لأبولو. لكنه حبٌّ لم ينشأ بطريق المصادفة، وإنّما عـــن طريق خبث كيوبيد. لقد رأى أبولو هذا الصّبي يلعب بقوسه وسهامه، وكان هو نفسه يحتفل بالانتصار على بيثون فقال له: مالك ولأسحلة الحرب أيُّها الـــصّبي الـــوقح؟ دعها ليدٍ جديرةٍ بها. انظر إلى المعركة التي ربحتها على الأفعـــوان الـــذي يتمـــدَّد بجسده المسموم على مساحة السهل، فاهتم بمشعلك والعب بألسنة لهبـــه ولا تعبـــث بأسلحتي. سمع ابن فينوس هذه الكلمات وأردف: قد تصيب سهامك كلَّ شـــيء يـــا أبولو إلاَّ أنَّ سهامي ستصيبك أنت. قال هذا ووقف متهيَّئاً على صـــخرة البرنـــاس وسحب من جعبته سهمين مختلفين في صنعهما، الأول لتحـــريض بواعـــث الحـــبّ والثاني لطرده، كان الأول من ذهبٍ مرهف الرأس وكان الثاني كليلاً طلـــي رأســـه بالرَّصاص. بالرصاصيّ رمى الحورية "دافني" ابنة ربّة النهر "بينـــوس" وبالـــذهبي رمى "أبولو" في قلبه. وعلى الفور وقع الربُّ في حبّ العذراء. ورفضت هي فكـــرة الحب.

كانت هوايتها التّريض في الغابة وممارسة الطّراد. تهافت عليها العشّاق لكنهـــا رفضتهم جميعاً فكانت تجوب الغابة ولافكرة لها عن كوبيد. كم وكم قال لها أبوهـــا: "يا بنيّتي اجعلي لي صهراً واجعلي مني جداً، لكنها رمت ذراعيها حول عنق أبيهـــا وقد توهّج وجهها، وقالت: "يا أبي العزيز دعني وشأني فأنا أريد أن أبقى عذراء مثل "ديانا". رضي بما قالت ولكنه في الوقت نفسه قال لها: "وجهك لا يسعفك على تحقيق أمنيتك".

وقع أبولو في حبّها وسعى للحصول عليها، وهو الذي يقدّم النبوءات لكل الناس لم يكن حكيماً في معرفة حظة لقد رأى شعرها يلعب على كتفيها فقـــال: "إن كـــان ساحراً في فوضاه فكيف يكون إذا نُسق وصُفِّف؟" ورأى عينيها تشعّان مثل النجـــوم

ورأى شفتيها فلم يرضَ بالرؤية وحدها. لقد أعجب بيديها وذارعيها العاريتين إلى الكتفين، وما خفي من أعضائها كان يتخيلّها أجمل بكثير. لاحقها فهربت أسرع من الريح ولم تصغِ لتوسّلاته. قال لها: "يا بنت بينوس انتظري لحظةً فأنا لست عدوّاً. لا تهربي مني كما يهرب الحَمل من أمام الذئب أو كما تطير اليمامة من وجه الصقر. أنا جئتك محبّاً. لقد جعلتني تعيساً، وأخشى أن يوقعك خوفك مني فوق الأحجار فتؤذي نفسك، فأكون أنا السبب. أرجوكِ خففي من سرعتك وسوف أتبعك أبطأ. لا أنا همجي ولا ريفي فظٌ. جوبتير أبي وأنا سيّد دلفي وأعرف كلَّ الأشياء في الحاضر والمستقبل. أنا ربّ الأغنية والقيثارة. سهمي يصيب هدفه، لكن للأسف فإن سهماً أفتك منه قد أصاب قلبي. أنا رب الطبّ وأعرف مزايا النباتات السليمة. فيا حسرتي أعاني من مرضٍ لا يشفيه علاج.

تابعت الحورية فرارها وخلَّفت رجاءها وراءها. كانت تسحره وهي تهرب منه. وداعبت الريح ثيابها وتدفّق شعرها المحلول شلالاً خلفها. عزّ على هذه الآلهة أن تلقي ضراعته خلفها. وبفعل "كيوبيد" كابر على نفسه في السّباق. كان أشبه بكلب يطارد أرنباً. بفكين فاغرين للانقضاض عليه، بينما الحيوان الضعيف يرتعد خوفاً هارباً من قبضته. هكذا طار الإله والعذراء. هو بأجنحة الحبّ وهي بأجنحة الخوف. على أيّ حالٍ كان المطارد أسرع من الطّريدة فانقضَّ عليها، وتلاحقت أنفاسه على شعرها.

بدأت قواها تخور وشعرت أنّها مستعدةٌ للغوص، فنادت أباها النهر: "ساعدني يا بنيوس وافتح الأرض لتبتلعني أو غيّر شكلي الذي أوقعني في هذا الخطر. وعندئذٍ تصلَّبت أطرافها وتحوّل جذعها إلى لحاء لدن، وغدا شعرها أوراقاً

وتحوَّلت ذارعاها إلى أغصان وغاصت قدماها في الأرض كجذرٍ ووجهها صار رأس شجرة. ولم يبق من شكلها السابق إلاَّ جمالها.

دُهش "أبولو" ولمس عِذقاً منها فشعر برعشة الجسد من تحت الجذع الجديد. عانق الأغصان وأمطر الخشب بالقبلات. انكمشت الأغصان من قبلاته. قال: "ما

دمت لا تريدين أن تكوني زوجتي فسوف تكونين شجرتي، سأجعل منك تاجاً لرأسي ومنك أزيّن قيثارتي وكنانتي. وعندما يقيم غزاة الرومان مهرجان النصر في الكابيتول فسوف يجدلون من أغصانك أكاليل لجباههم. وكما أنَّ الصّبا الدائم أملكه أنا فإنك أنت سوف تملكينه وأوراقك لن يصيبها التلف. تحوّلت الحورية إلى شجرة غار وأحنت رأسها امتناناً".[1]

ويبدو أن تماهي الإنسان – المرأة – في الشجرة موغلٌ في الذّاكرة الجمعية للبشرية، أو في اللاوعي الجمعي للشعوب على اختلاف مواطنها، وقد أفاض السير جيمس فريز، في "الغصن الذهبي" بذكر الأمثلة الكثيرة ومنها:

"فقبائل وانيكا Wanka في شرق إفريقيا تتصوّر أن لكلّ شجرةٍ روحها الخاصة وأنّ قطع إحدى أشجار جوز الهند يعادل جريمة قتل الأم لأنّ تلك الشجرة تهبهم الحياة والغذاء مثلما تفعل الأمُّ مع صغارها".[2]

"ولا يزال الشيوخ من الفلاحين في بعض أنحاء النمّسا يعتقدون أنّ أشجار الغابة تتمتع بالنفوس والحياة، ولذا فإنهم لا يسمحون بعمل أي حزوز في لحائها بدون مبرر واضح، فلقد سمعوا من الآباء أنّ الشجرة، تحسّ بآلام القطع تماماً

مثلما يشعر الجريح بآلام جراحه، ولذا فإنهم يرجون عفو الشجرة التي يريدون قطعها".[3]

ونجد صورة مطاردة "أبولو" لـ "دافني" في "مطاردة اليأس" للشاعر ممدوح السكاف في مجموعته "فصول الجسد":

" نصبت يداهُ لها الكمين

---

[1] – فولر، أدموند، موسوعة الأساطير، تر: حنا عبود، دمشق، دار الأهالي 19970، ص 25–26.

[2] – فريزر، سيرجميس، الغصن الذهبي، تر: د. أبو زيد، احمد، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، الجزء الأول 391.

[3] – المرجع نفسه ، ص394.

فرَّت

فألحف في الطرادِ

من الجدار المستطيرِ

إلى السرير المستجيرِ

إلى فضاء المقعد المشدوه

ينصب من يديه لها الكمين

........وقعت أخيراً في المصيرِ

فأطبقت شفتاه في حُمى

على شفتين خائفتين

في جسدٍ حزين "([1])

-1-

" دافني " المرأة المحبوبة تفرُ من " أبولو" العاشق المتيم، و هو يلحف في مطاردتها..و لكنها تعبت من المطاردة، و هذا ما تشير إليه النقاط التي سبقت جملة: "وقعت أخيراً في المصير..." و إذا كان أبولو قد أمسكها بكفيه و ضغط عليها حين تحولت شجرةً بناءً على رغبتها، فإن الشاعر العاشق أطبق شفتيه على شفتيها في حمى تتناقض مع خوفهما و مع الجسد الحزين.

و نمط المرأة المنزاحة إلى شجرة نجده أيضاً لدى الشاعر نزار قباني و إن كان بشكلٍ مقلوبٍ في قصيدة "الشجرة" في " أشعار خارجة عن القانون".

فالشاعر لا يريد لحبيبته أن تفقد إحساسها بالحياة و تغدو بقايا شجرة، يقول:

" كوني.....

---

[1] 1-السكاف، ممدوح، فصول الجسد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب1992، ص178-179.

كوني امرأةً خطره

كي أتأكد–حين أضمك–

أنك لست بقايا شجره

أحكي شيئاً

قولي شيئاً

غني، أبكي، عيشي، موتي

كي لا يُروى يوماً عني

أن حبيبة قلبي.............شجره"([1])

ففي لاوعي الشاعر تكمن "دافني" المرأة التي تحوَّلت حين ضمَّها "أبولو" إلى شجرة، ونزار قباني لا يريدها أن تتحوَّل إلى شجرة حين يضمُّها، وأكثر من ذلـــك –بقايـــا شجرة– لأن البقايا ليست كالكل، البقايا عاجزة عن أيّ فعل "الحكاية، القول، الغناء، البكاء، العيش ، الموت..." إنّه يريدها امرأةً خطرةً لا بقايا شجرة ميّتة.

ليليت

ومن انزياحات نمط المرأة "ليليت" و"ليليت نمط أنثوي من الأنماط الكبرى. وكما في النّمط الأنثوي شيء من الذكورة، كذلك كانت ليليت تبدي شيئاً من الذكورة. لكنّ الحنان والشفقة والرقص والغناء والصلاة والتراتيل... تظلُّ من أعمق الصفات فـــي الأنثى... في ليليت".(2)

1– [1] قباني، نزار، أشعار خارجة عن القانون، بيروت، لبنان، منشورات نزار قباني1972 ، ص 78

[2] – عبّود، حنا، ليليت والحركة النسوية ، دمشق ، سوريا، وزارة الثقافة 2007، ص8.

"ولدت ليليت في الألف الثالث قبل الميلاد، ولدت في البانثيون السومري، إنّها وليدة الأمّ العظمى (التي هي في النهاية الأرض) فهي ليست منسوبة لأبٍ ذكر ولا أمّ أنثى، بل للأم الكبرى. وقد ظلَّت متمسكة بهذا النسب العظيم.

كانت البانثيونات القديمة كلّها من النساء. لم يكن الآلهة الذكور قد دخلوا البانثيون بعد. والبانثيون هو الذي يوزع المهمّات على الرّبات. وكان من نصيب ليليت أن تكون ربَّة المهد. تشرف على تربية الأطفال. التربية قديماً لا تكون في النهار. تكون في الليل عن طريق الحكايات والأحلام. وحتّى ينشأ الولد كما تريد ربَّات البانثيون، توجب على ليليت ذات الشعر الفاحم الطويل، أن تهدهد للطفل، وتجلب له الأحلام السعيدة، ليستقبل نهاره رضي النفس، يقبل على الخير ويتقبّل الحق ويتمتع بالجمال، اسمها يعني الهواء أو الريح أو النفس أو الروح... ولكن بما أنّها تعمل في المساء، صار اسمها يعني الليل أيضاً، أو ربما صار اسمها يعني الليل بعد أن جعلوا منها جنيّة ليلية. وليست معالم ليليت Lilith (ليلات أو ليليتو بالسومرية) سوى معالم ليلية: شعرها اسود منسدل تلعب به يد الطفل. وعيناها واسعتان سوداوان وبشرتها سمراء، وعنقها طويل وقامتها هيفاء وخصرها نحيل. نظرتها ساجية وأهدابها طويلة وأنفها صغير. إنّها شحرورة بلاد الرافدين.

كان اسم ليليت يطلق على الليل، أو الوظيفة التي في الليل. وكانت ليليت مسؤولة ليس فقط عن أغنية المهد، بل عن الأحلام التي تربي الأطفال وتجعلهم أنقياء لا يفكرون بالحرب والعدوان هذه هي حقيقة اسمها".[1]

وصورة "ليليت" هذه بملامحها من حنان ودفء وأحلامٍ جميلة، وغناءٍ وهدهدة تطلُّ علينا في الكثير من قصائد شعرنا العربي السُّوري الحديث. وإن لم تُدعَ "ليليت" باسمها. ففي قصيدة "تكوينات" للشاعر: فؤاد كحل، نقرأ هذه الملامح واضحةً لاحبة:

"يلثغ الطفل

فتركض إليه غزالةٌ

---

[1] – المرجع نفسه، ص10– 11.

وتهدهده يدان

وتحنو عليه لبوةٌ

وتظلّله حلمتان...

يركض الطفل مع الغزالهْ

ويغفو هادئاً كالحلم

متحسِّساً اللبوة الحانيهْ

وضامّاً شفتيه على برعم دافئ،

بعد ذلك،

يتسع غناؤه

فيشمل محيطاتٍ كثيرة

تتعرَّى على سواحلها

امرأةٌ جميلة"[1]

"ليليت" هنا الغزالة ويداها ما تزالان تهدهدان الطفل، واللبوة الحانية ظلالٌ للانزياح الذي تعرَّضت له "ليليت" مع انتقال المجتمع إلى سيطرة الذكور، وتصويرها على أنها شرسة أو "جنية ليلية"، والطفل يغفو مع هدهدتها هادئاً كالحلم... إنّها صورة "ليليت" الراسخة في أعماق اللاوعي البعيدة الأغوار.

و"ليليت" التي تهدهد الأطفال وتلمس شعرهم بنعومة ولطفٍ لكي يناموا تبرز في قصائد كثيرة للشاعر نزار قباني ومنها "تعوَّد شعري عليك":

"تعوَّد شعري الطويل عليكْ

تعوَّدت أرخيه كلَّ مساءٍ

سنابل قمحٍ على راحتيكْ

تعوَّدتُ أتركُه يا حبيبي...

---

[1] – كحل، فؤاد، هذا الدم... ذاك الفرح، دمشق ، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1989، ص 10-11.

كنجمة صيفٍ على كتفيكْ

فكيف تملُّ صداقة شعري؟

وشعري ترعرع بين يديكْ"[(1)]

إنَّ "ليليت" ربَّة المهد الحنونة الناعمة الهادئة التي تبتكر الأغاني الشجية الهادئة، حتّى تأتي بالأحلام المريحة والسلام إلى داخل النفس فيشيع الحبُّ في أرجاء البلاد... هكذا كانت قبل التحوُّل والهجرة. وهكذا ظلَّت في أعماق اللاوعي، شعراً طويلاً ناعماً بالدفء والحنان. وبقي شوق الشاعر الطفولي غامراً إليه، وخصوصاً عندما تسود ألوان الشتاء الرَّمادية الكئيبة، يقول نزار قبّاني في "حقائب البكاء":

"إذا أتى الشتاء

وانقطعت عندلة العنادلِ

وأصبحت..

كلُّ العصافير بلا منازلِ

يبتدئ النزيف في قلبي.. وفي أناملي.

كأنّما الأمطار في السَّماءْ

تهطل يا صديقتي في داخلي..

عندئذٍ... يغمرني

شوقٌ طفوليٌّ إلى البكاءْ....

على حرير شعرك الطويل كالسنابلِ...

كمركبٍ أرهقه العياءْ

كطائر مهاجر..

يبحث عن نافذةٍ تُضاءْ

يبحث عن سقف لهُ....

---

[1] – قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة ط1، بيروت ، لبنان، منشورات نزار قباني 1979 ، ص526.

في عتمة الجدائلٍ..."[1]

الطفل يبكي و"ليليت" تهدهده وتغنّي له لينام، ونزار قبّاني توَّاقٌ إلى البكاء على حرير شعرها الطويل، وليليت كانت تضع جديلةً من شعرها الأسود الفاحم في يد الطفل ليلهو بها مستمتعاً بملمسها الناعم فينام هادئاً، و "عتمة الجدائل" هنا تشير إلى سواد ذاك الشعر القابع في أعماق اللاوعي، والذي يظهر في التعبير عن الموقف الشعري كما تفيض العطور من أزهارها دون أن تدري الأزهار بذلك ولكنَّ من يشمُّ هذه العطور يدري بالتأكيد.

وبعد التَّحوُّل والهجرة لم تعد "ليليت" مربية الأطفال الليلية بل خانقتهم الليلية، وليست محبّة للرجال بل قاتلة لهم.

"كان مردوخ الإله الجديد قد تخلَّص من "تيامات" الأمّ الكبرى، وشوَّه اسمها، فبعد أن كانت تعني مياه المحيط التي منها يخرج كلُّ حيّ صارت تعني التنين الذي يخرج من المياه ويفترس الرجال.. وكما صارت تيامات وحشاً مخيفاً يجب قتله، صارت ليليت تعني العفريتة التي تخنق الأطفال وتقتل الرجال تجب مطاردتها. وكان لابدَّ من ذكر لها فظهر اسم ليلو Lilu، ليدلّ على العفريت الذي يساعد ليليت في خنق الأطفال وقتل الرجال".[2]

وصورة هذه المرأة المتحوِّلة تطالعنا في قول الشاعر فايز خضور في قصيدة "أغلى المصادفات أوجعها"

"تجيئني حمامةً محمومة البهاءِ
ثمَّ تزدهي لبوءةً،
إذا أغظت كبرياءها
فيجأر الصّدود جاحظ العيونْ!!"[3]

---

[1] – قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 472.

[2] –عبّود، حنا، ليليت، دمشق، سورية وزارة الثقافة 2007، ص17.

[3] – خضور، فايز ، عشبها من ذهب، دمشق، سورية، دار نوبل 2001، ص21– 22.

فالتحولُ هنا من حمامة بكلِّ ما تعنيه الحمامة من وداعة وسلام وأمـــان وبهـــاء على لبوءة بكلِّ ما تعنيه اللبوءة من شراسة وعنف وقتل وصدود، وكم تبدو صورة الصدود الذي يجأر جاحظ العيون معبّرة عن تحوُّل مخيف!!

والانقلاب الذكوري الذي قام به "مردوخ" وقاده إلى التخلُّص من "تيامـــات" الأم الكبرى وتشويه اسمها، وأدّى إلى تشويه "ليليت" من ربَّة المهد إلى عفريتـــة تجـــب مطاردتها وقتلها قبل أن تخنق الأطفال وتقتل الرجال، ذاك الانقـــلاب يطـــلُّ علينـــا أوضح من شمس تموز في منتصف النهار في قول الشاعر احمد يوسف داود:

"قبل ميعادها تموت الذكورة في قسمات الرجال.
والأنوثة حرباء مذعورةٌ هاربة
وتدير الأيام طاحونها الدّموية.
وحدها المومس التي اشتهت
تحت رجم اندحارها ترسم القمرْ
آهِ....
من ليس منكم عبداً خصيًّاً
أيَّها السّادة العابرون فليرمها بحجرْ!!."[1]

الأنوثة حرباء مذعورة هاربة، وليليت عفريتة مذعورة هاربة، لأنّ الأيام أدارت طاحونها الدموية، فطحنت عصور الأمومية، ودمَّرت معابد الرَّبَّات.

"تمسكت ليليت بحقها، ولكن السلطة كانت قد تحوّلت بالتدريج إلى الرجل. وكان أمثال إينانا الراضخات أكثر بكثير من أمثال ليليت المتمردات. ودار الصراع بينهـــا وبين إينانا التي أرادت أن تغيّر وظيفتها، فرفضت ليليت أن تترك المهـــد للرجـــل. وكان جلجامس يريد مزيداً من السلطة أي مزيداً من الذكور المقاتلين. فغضب مـــن ليليت التي تربي الطفل على الحنان والحب والسلام. إنه يريد مقـــاتلين، ويريـــد أن

[1] – داود، أحمد يوسف ، القيد البشري، دمشق، سورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1978، ص147.

تقوم بتلقين الصبّي أناشيد القتال لا ترنيمة المهد المحبطة ولا أغاني الحبّ البليـــدة. إنّه يريد "رجالاً".

انسحبت ليليت من "المدينة" وأدركت أن الهيمنة باتت في يد الرجـــل، واتخـــذت ضفاف الفرات مسكناً وراحت تصنع المهود المريحة للأطفال من شجر الصفصاف الحزين، فسلطت عليها إينانا الوحوش وطلبت مـــن جلجـــامش أن يطردهـــا. ودار صراعٌ مريرٌ بينهما إلى أن أفلح في طردها. وعندما سألته إينانا عن مصيرها أجابها بأنّها هربت إلى الأماكن المهجورة والخرائب في الصّحراء.

إنّ تربية ليليت حسب المفهوم الجديد للرجل تعني "قتل الطفل" وليس "إعـــداده" حتى يكون رجلاً أي مقاتلاً. ومنذ ذلك الوقت صار لقبها قاتلـــة الرجـــال وخانقـــة الأطفال."[1]

باوبو وتصنيع الفرح

ومن المهام التي أوكلت إلى المرأة أو من الانزياحات التي انـــزاح إليهـــا نمـــط المرأة، نمط "باوبو" صانعة الفرح أو مثيرتـــه و "بـــاوبو" مربيـــة الرَّبَّـــة "ديمتـــر Demeter وقد جاء في التعريف بها في "معجم الأساطير":

"ابنة كرونوس ورايا ربَّةِ الحبوب والزراعة والخصب: نظيرتها الرومانية هـــي سيرس Cerce بحثت ديمتر تسعة أيام حتّـــى عرفـــت مـــن هليـــوس ان ابنتهـــا "برسيفوني" اختطفت وصارت في "هاديس" . عندئذ هبطت من الأولمب إلى الأرض وهامت بزي امرأة عجوز إلى أن وصلت إلى أليوسيس، حيث اعتنت بديمفون طفل الملك. واتضحت شخصيتها لأم الطفل التي شاهدتها تضع ديمفون في النار لتجعلـــه خالداً. وكانت النتيجة أن بني معبد لديمتير في اليوسيس. وتوقّـــف الإنبـــات نتيجـــة حزنها على برسيفوني.. أخيراً وعد هادس برسيفوني أنّ باستطاعتها تمضية ثلثـــي

[1] –عبود، حنا، ليليت ، دمشق، سورية، وزارة الثقافة 2007 – ص14–15.

السنة على الأرض مع أمّها التي دبَّت البركة في الحبوب في كـلِّ العـالم، احتفـاءً بعودتها".[1]

والمربية "باوبو" كانت سبباً في استعادة الربَّة "ديمتر" لمزاجها المعتدل، بعـد أن غضبت لاختطاف ابنتها "برسيفوني" إلى العالم السفلي،

فعادت الأرض إلى الإنبات بعد جدبها. فباوبو من الأنماط النـسوية الكبـرى التـي نجدها في الأدب. منذ فتاة الحانة في ملحمة جلجامش حتّى فتـاة البـار فـي الأدب الحديث. كتب الناقد حنّا عبّود في كتابه (من تاريخ القـصيدة): "اتهمـت القـصيدة بالجنس أو بالفحش.... وهي أخطر تهمة واجهتها حتّى قيل في المغنين بأنهم رسـل الفحشاء. وهنا نعود إلى المربية المحتشمة: باوبو. إنّ ما قامت به كان يرمـي إلـى هدفٍ واحدٍ هو إعادة الابتسامة إلى "ديمتر" أي إعادة الحياة للأرض وإنقاذ البـشر. وهذه بالضبط وظيفة القصيدة فكما راحت "باوبو" تلفّق الحركات والغنـاء وتـدعي الفحش وهي ليست منه في شيء، كذلك القصيدة التي تؤسطر الجنس. إنّ القـصيدة التي ترتفع بالجنس من الواقع إلى الأسطورة. الجنس في واقعـه غريـزة حيوانيـة تماماً، بينما في القصيدة ينقلب إلى أسطورة بل إلى عالمٍ يعجُّ بالأساطير...

إنّ مهمّة باوبو لن تموت إلا بموت البشرية نفسها. لقد حـدّدت بـاوبو وظيفـة القصيدة (والقصيدة هي وظيفتها ذاتها) بإنقاذ البشرية من التهافت المادي والحـزن القاتل، وتعليمها الفرح والعزاء. أمّا الأوزان والقوافي والزخارف الأخرى فهي مـن الوسائل القابلة للتغير. ما لا يتغيَّر هو وظيفة القصيدة فقط. إنّ القصيدة أسطورة"[2]

فالحزن مميتٌ وهو يتخلّق من مسام الحياة كلّها. من حادثة بـسيطة، أو حتّـى مزاجٍ طارئ. ويجب وقف الحزن بالفرح مهما كلَّف الأمر وإلاَّ اسـتفحلت الحالـة وأدّت إلى الهلاك. والترفيه واجب الأدب والفن إلى جانب مهام أخرى. ولا حياء في

---

[1] – شابيرو، ماكس، هندريكس رودا، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، بيروت، لبنان، دار الكندي 1989، ص85.

[2] – عبّود، حنا، من تاريخ القصيدة، دمشق ، سورية، دار السوسن 2002، ص 26– 27.

الأدب عندما تكون الغاية إعادة التوازن للنفس البشرية وإنقاذها من التهلكة. فالحزن يحمل معه الخراب إلى القلب، والفرح يمحوه ويبلسم الجــراح، ووحــدَها، وحــدها صانعة الفرح، يقول الشاعر ممدوح السكاف في: "استعطاف على طريقــة الــشعر العذري":

"قد يكون الجواب الأخير سلافة شوقٍ، وتهويمةً للجراحِ،
نقيل بظلٍّ هوانا معاً،
إذا أنتِ جئتِ، وقد نمسح الحزن،
عن عكر الصوت فينا، ونغضي عن الأمسِ.
فالأمس ولَّى، وخلَّفت فينا،
عذابات نزفٍ مقيم...؟!
قد يكون الجواب الأخيرُ، إذا هلَّ منك، عطايا
تمدُّ يديها إليَّ وتمنحني ساعة الوردِ،
فإني من الشوك قد صرت شيخاً رميم؟
قد يكون الجواب الأخير مسامحةً
عن ذنوب وأشياء لم أقترفها
وصفح الحبيب إذا ما استجابَ
إلى لغة العفو، صفحٌ كريمْ...
فهلا كتبتِ على صفحة الرمل وعداً.
يفكُّ مغاليق سجني،
فأعدو إلي شاطئ البحرِ،
أصرخ ملء احتراقي،
وعبر المسافاتِ،
في غفوة الليل أعرى،
كطفلٍ نظيف الطويةِ،
أنسى زماناً رجيمْ.....

إذا جئت في غدك المرتجى

فإنَّ مجيئك يمحو خراباً بقلبي عظيمْ..."[1]

غياب صانعة الفرح "باوبو" يعني لدى الشاعر: الحزن، عكر الصوت، العذابات، النزف، الشوك العجز والشيخوخة، السجن، الزمان الرجيم، الخراب، العظم، ومجيئها يعني.

سلافة الشوق، تهويمة للجراح، مسح الحزن عن عكر الصّوت، الورد، الطفولة، نقاء السَّريرة...

وليست الأنثى "باوبو" وحدها في الميدان، ميدان تصنيع الفرح، وإنّما هي أقنومٌ أولٌ يرتبط بأقنومين آخرين: الطبيعة ، والفن بكلِّ ما يعنيه من غناء ورقص وموسيقى وتمثيل..

"منذ أن كانت هناك أنثى، وكانت هناك طبيعة انبثق الروح القدس (الفن) أقنوماً ثالثاً وملاكاً حارساً لأقدس مقدَّسات الإنسان، فلا كون شعرياً من دونهما، فالفن وليد العلاقة البشرية بين الذكر والأنثى، وبينهما الطبيعة: ثلاثة أقانيم في كيان واحدٍ. وقد كان الفن مقدَّساً وما زال لأنه منبثقٌ من العلاقة المقدسة، من أجل خلق التوازن.... التوازن في كلّ شيء، في الطبيعة، وفي البشر، معسكر بلا اسلحة وألوية مثل صفوف الأكاسية المتماوجة"[2]

فالقصيدة موقفٌ كوني يعتمد على المرأة والطبيعة والفن، وإذا كان من مهام المرأة تصنيع الفرح (باوبو) فإنَّ الطبيعة والفن يسهمان مساهمة كبيرة في خلق الفرح إلى جانب المرأة. لنقرأ للشاعر ممدوح السكاف من قصيدته "مجيء الحزن المعشب":

"أحلى ما ينهمر الحزن إذا كان مساءْ

---

[1] – السكاف، ممدوح، انهيارات، دمشق، سورية، اتحاد الكتب العرب 1985، ص 96– 97.

[2] – عبّود، حنّا، من تاريخ القصيدة، ص199.

الخمرة في حوجلةٍ تنتظر الموعدَ

والمرأة تتعرَّى والمدفأة تثورْ

والموسيقى تنساب جداول ثرثارة

والرجل المعشوق يدخّن "سيجارة"

بهدوءٍ يخلع عنه الأوهام، الأعباء، الأشياءْ

يقترف الخمرَ، الدفء، السرَّ، المرأة

يسقط في رحم الأهواءْ

ويسافر ثمَّ على جنح الشهواتِ

يماري الأرضَ، يغاوي النجم، يكابد سفر الأنواءْ

ويكون اللحظة في الآتية يموتْ

ويكون، يكون.. يموتُ . يموتْ

**

صورتك الحزنُ، وأنت الفرحُ الأشقرُ

أنتِ الأغنية الصوفيةْ

عيناكِ الحزنُ، حضور أماسيك الغبطهْ

وكيانُك نبضُك، أنفاسكِ، أسطورة

جرحٌ في القلبِ النازفِ، حبُّكِ،

جرحٌ بعدكِ،

جرحٌ أنّك منسيّهْ

وتهبيّن، تهبيّن رياحاً مأسورهْ"(1)

إنَّ ارتباط الحزن بالمساء مسألةٌ مألوفة سآتي على تفصيلاتها في مشاهد آتية، ولكنّى ألملم أدوات تصنيع الفرح وهي ذاتها التي استعملها "باوبو": الخمرة، التعرِّي، الموسيقى، والرقص، والرجل المعشوق هنا يقابل: ديمتر. ربَّة القمح الحزينة لفقد ابنتها.. ولذلك فهو يماري الأرض ويغاوي النجم، وليس غريباً أن يعيش لحظته الآنية لحظة الفرح ويموت بعدها لأنَّ في موته: الانبعاث والإنبات وعودة الحياة.

ولنلاحظ معاناة "باوبو" من أجل تصنيع الفرح أو خلقه، هي حزينة في صورتها، في عينيها، ولكنّها تمدُّ "الآخر" بالفرح الأشقر، بالغبطة، بالأغنية النقية الطّاهرة، فكلُّ شيءٍ فيها "أسطورة" كيانها، نبضها، أنفاسها..... والمؤلم أنّها منسيَّةٌ، أو جندي مجهولٌ بالمعنى الشائع ولكنّها تظلُّ حاضرةً بعلمها، بمهامها، تنطلق بعيداً ولكنها تظلُّ مقيّدةً بمهمتها "تصنيع الفرح" ولذلك فهي رياحٌ مأسورة، انطلاقٌ مقيّد.

والأنثى صانعة الفرح تراود الشاعر علي الجندي عن حزنه في قصيدته "الحرية":

"...... راودني في وجهك عن حزني
راودني جسمك عن أيامي الباقية،
على جنّة عدنٍ.
فتركت الصّحب،
تخلَّيت عن الدنيا البحرية ثمَّ ... مضيتْ،
فرأيت كما يبدو للنائم في الحلم:
رأيت، رأيتُ، رأيتْ
....
.. لكنَّ نوافير نبيذٍ جاءتني من صوبك دافئةً

[1] – السكاف، ممدوح، مسافة للمكن– مسافة للمستحيل، دمشق، سورية، دار الأنوار 1977، ص 9– 10.

فتكلمني خوفٌ وحنينٌ وشقاءٌ وبكاء.

فتوقّفت قريباً من نبع القدرة مُوقدِ كلية هذا

الكون....

وأحنيتُ على البعد حياتي،

و... تشاهدت وصليتُ!

تراجعت عن الرحلة...

صليتُ... وصليتْ!!"[1]

إنّه تكثيفٌ مكثّفٌ لما فعلته الأنثى في الآخر، في الشاعر. جعلته يتخلّى عن الدنيا البحرية. دنيا الفوضى والصّخب ويمضي ويرى كما يبدو وللنائم في الحلم، مؤكّداً هذه الرؤية ثلاث مرّات. ولتخيُّل نوافير النبيذ تأتي من "باوبو" دافئة، فماذا يمكن أن تصنع في الآخر؟!

تملكته مشاعر مختلفة، توقّف قريباً من نبع قدرتها، وغرق في الصّلاة.

ولنا أن نردّد مع الناقد حنّا عبود: "المرأة هي الشعر، وحذفها سقوطٌ في الظلِّ وضياع في المتاهة. طبيعة الأمور جعلت القدسية في القديم للمرأة وفرضت على الرجال عبادتها".[2]

"كان الفن مقدّساً عند جميع الناس، قداسة الطبيعة والأنثى، أو نقول من باب آخر: إنه كان هناك مقدّسان هما الأنثى والطبيعة، ومن أجل عبادتهما ظهرت القصيدة، ظهر الفن، فهو مثلهما مقدّس"[3]

---

[1] – الجندي، علي، صار رماداً، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1987، ص 88- 89.

[2] – عبّود، حنّا، من تاريخ القصيدة، دمشق، سورية، دار السوسن 2002، ص186.

[3] – المرجع نفسه، ص200.

"باندورا والأمل"

ومن المهام الموكلة إلى المرأة حفظ الأمل- فالمرأة "باندورا" منزاحةٌ عن نمـــط المرأة في مهمة حفظ الأمل في مواجهة الشرور، وقد جاء في معجم الأساطير في تعريف باندورا Pandora "أول امرأة شكَّلها هيفستوس من طـــين حـــسب توجيـــه زيوس لمعاقبة بروميثيوس على سرقته النار من السماء. وبانـــدورا تعنـــي "هبـــة الجميع" لأنّ كلّ الأرباب منحتها مواهب من قدراتها، مثلاً أثينـــا منحتهـــا مخادعـــة الأنثى، وأبولو موهبة الغناء، وهكذا، وأعطاها زيوس صـــندوقاً عليهـــا ألا تفتحـــه. وذهب هرمس بباندورا إلى الأرض. بروميثوس رفضها. لكـــن أخـــاه أبيميثـــوس تزوَّجها. على الرغم من تحذير الآلهة، فتحت باندورا صندوق زيوس الذي أهـــداه لها، فخرجت منه كل الآثام والشرور التي حملت الأوبئة إلى البشر حال خروجهـــا. أسرعت باندورا وأطبقت الغطاء، ولكن لم يبق داخل الصندوق سوى "الأمل". وفي الاستخدام الحديث يعني "صندوق باندورا" الهدية النفيسية التي تجلب سوء الطالع"([1]) ولعل "باندورا" الأمل المنقذ المختبئ، تطلُّ بشكلٍ راقٍ في قـــصيدة "مـــاء اليـــاقوت" للشاعر عبد القادر الحصني:

"رمقتني، فشعرت بشيءٍ من صمتٍ
مخلوطٍ بسكوتٍ
ورأيت خيالي قمراً يتقطَّر في انبيق الليلِ.
يشرق من "بستان الديوان"
إلى حيّ الشرفة"
يعبر باب "كنيسة سيّدة الزنّار"
يرشُّ غباراً ذهبياً في هالات القدّيسينَ.

---

[1] شابيرو، ماكس، هندريكس، معجم الأساطير، تر، حنا عبود، بيروت لبنان، دار الكندي، 1989، ص195-196.

ويشرب قدحاً مع "ديك الجنّ".
فتعبر آنسةٌ
مثل النسمةِ
قربي
دارة "تغريد" في الجهة اليمنى
وعلى الجهة اليسرى قلبي
لكنّ الخيط المتوتر كان يشدُّ الطّفلَ
وكان الطفل يشدُّ الخيط
ومثلَ ضباب أحمرَ
مثل بخار نبيذْ
مسّ شغاف الروح لذيذْ
ألقت بيديها فوق يديّ
على الخيط المتوتر
قالت: حلوٌ هذا اللعب،
يكاد يهنئني
هنئني أكثر
أقبل بالجسد المترنّح رئماها الفضيَّانِ،
وأدبر كوكبُها الدُّريُّ،
وساحَ على حقل القمح المستحصدِ قطراتٌ
من ماءِ الياقوتْ
بينا كان الخوف الغامض يرعش أوصالي
فأنا أعرفُ أن الخيط إذا انقطعَ
ستنفلتُ الطّائرة،
وينزلق الطفلُ القاعدُ
عن حافة قلبي.

وأموتْ[1]

خوفٌ غامضٌ يرعش أوصال الشاعر، ومبعث هذا الخوف المعرفة بأنّ انقطاع الخيط سيؤدي إلى انفلات الطائرة، وضياع الأمل المتجسّد في انزلاق الطفل عن حافة القلب ممّا يؤدي إلى الموت المعنوي والحقيقي، والمرأة هنا "باندورا" تلقي يديها فوق يديه الممسكتين بالخيط المتوتّر محافظةً على الأمل باستمرار الحياة على الرغم من كثرة الشرور المنفلتة في هذا العالم، و "باندورا" الأسطورة أغلقت الجرَّة التي انطلقت منها الشرور والآثام وبقي "الأمل" وفيه الحياة المستمرّة التي توازي الشرور المنفلتة بل تتفوَّق عليها، ففسحة العيش ضيقةٌ دون مساحات الأمل الخضراء، والمرأة تهنأ بهذا الأمل وتطلب الهناءة أكثرَ فأكثرَ، لأنّها تحيا به ويحيا الآخر، ولولاهما لما كان هناك حياةٌ.

وصندوق باندورا، الهدية النفيسة التي تجلب سوء الطالع نجدها في "أوراق" الشاعر عبد النبي التلاوي في ورقة "نصف":

سيأكلني الليلُ
لا تسرقي قمري يا امرأةْ
ولا تأخذي نصف نومي إليك
ولا تتركي نصف نومي معي
ستشربني الخمرُ
لا تتركي قدحي مترعاً
ولا تتركي نصف وعيي معي
سيفضحنا الصمتُ
لا تتركي نصف قلبي شريداً
ولا تتركي نصف قلبي معي

---

[1] – الحصني، عبد القادر، ماء الياقوت ، حلب ، سورية، مركز الإنماء الحضاري ط2 1998– ص20–22.

أخاف إذا غبتِ أن تأخذيني

وأخشى من الموت إنْ ترجعي"(1)

تتراءى في ورقة "نصف" هذه صورة جدٌّ قديمة لكائنٍ كان واحداً، وانقسم في زمنٍ مغرقٍ في القِدَم، وهذا الانقسام هو الانقسام الأوّل في التاريخ الميثولوجي، كما تتراءى صورة النصف الباحث عن نصفه، التوَّاق إليه. ولكنَّ هذا التوق محفوفٌ بالقلق والشكّ، محفوفٌ بمسألة النصف، نصف شرورٍ ونصف أمل، وكلاهما في يد المرأة، وهذه الأنصاف في القصيدة "الليل، القمر- نصف نومٍ معها، نصف نومٍ معها- نصف السُّكر ونصف الوعي- نصف القلب الشريد، نصف القلب معه- نصف الغياب، ونصف العودة". والنتيجة الخوف من الأخذ، والخشية من الموت، "أخاف، أخشى". ولكن يبقى الأمل على الرغم من هدية المرأة النفيسة التي تحمل سوء الطّالع" صندوق باندورا".

وقد تظهر "جرَّة باندورا" أو الخابية بلفظها ولكن بصيغة الجمع كما في قصيدة "موال السنابل الهلع الساخن" للشاعر: خليل موسى:

"في أيِّ زمانٍ يتجسَّد حبُّكِ

يلبس ثوب العشّاق ...؟

في أيّ زمانٍ تستنفر أعصابُكِ

أحصد من شفتيك زواج الشجر، الثلجيِّ

واكتم جوع الأشواقْ...؟

في أيّ زمان تنجذ خطاياكِ المزروعة في عري

حروفي ونوافذ حنجرتي....؟

نتجاسدُ،

يأتيك الهلعُ الليليُّ صباحاً. أو،

---

[1] – التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، دمشق ، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1989 ، ص 82- 83.

ترتجفين رماداً

في مرتفعات صهيل الجسدِ النازف، أو،

تنطلقين هوادجَ لا ناقوس لها،

وخوابي مقفلةً،

وبحيراتٍ تتراجع عن عطشي.

يا امرأةً:

ليس الليلُ سوى قبَّعةٍ

ليس الضوء سوى فرحي

فرحي امرأةٌ ثكلى

تبحث عن منفى لكنيستها

عاد الشعراءُ

وأجراسُ يديك هديل الحزنِ

هديلُ الرَّغباتْ"[1]

فالخوابي المقفلة إشارةٌ صريحةٌ تبرز من أعماق اللاَّوعي وتطفو على السَّطح لتتداعي صورة "جرَّة باندورا" أو خابيتها، ويدعم هذه الصُّورة الطافية على سطح النَّفس صدى لما هو في الأعماق التساؤل عن الزمان الذي تنقطع فيه خطاياها المزروعة في حروفه وحنجرته "الشرور والآثام"، كما تؤكّدها صورة ارتجافها رماداً "الهلع عندما انطلقت الشرور من الخابية أو الجرَّة" ومن ثمَّ الإسراع إلى إغلاقها للمحافظة على الأمل، وهي تنطلق "هوادج لا ناقوس لها" و "خوابي مقفلةً".

والهوادج تشير أيضاً إلى ما هو داخلها وهي بلا ضجيج. والخوابي المقفلة لا تحتمل لبساً أو تفسيراً آخر، وأجراس يدي المرأة هديل الحزن من جهةٍ، ولكنها هديل الرغبات من جهةٍ ثانيةٍ، والحزن سنونوةٌ تعشش في أعماق القلب. والرغبة أملٌ في تحقيق الفرح وتجسيد الحياة بأبهى معانيها.

---

[1] – الموسى، خليل، مرايا الروح، دمشق، سورية، مطبعة اليازجي، 2001، ص8– 9.

"**ربة الجمال والحب**"

ومهما انزاح نمط المرأة أو أوكلت إليه مهامٌ مختلفة ، فإنّ المرأة تبقى في أعماق الشاعر ربَّة للجمال والحبّ وإن اختلفت التسميات وتعدَّدت فهي: عشتار، عشتروت، فينوس، أفروديت، إنانا... فما من امرأةٍ تقف أمام المرآة إلا وترى نفسها أفروديت أو عشتار أو.....

وما من شاعر ينظر إلى حبيبته إلاَّ ويرى فيها ربَّة من ربَّات الجمال ولو كانت خارجَ تغطية الجمال، إنّها نمط المرأة ربّة الحب والحسن والجمال القابع في أعماق اللاوعي الجمعي للبشرية، وهذه الرَّبة هي الأنثى التي يتحدَّث عنها عبد الله في رحلته الأولى باحثاً عن حبيبته، وعبد الله ليس إلاَّ قناعاً فنياً للشاعر خالد محي الدين البرادعي:

"قال عبد الله:

هل تأتينَ وحياً أو حضوراً

أو تمرّين بأفقِ الوعي مثل الخاطرهْ

احضري

كي يرقص الشمعُ

على أرصفة العمر

وتخضرُّ السنون المقفرهْ

ويهلُّ الثلجُ

أسراب فراشاتٍ

وأرتال حمامْ

تنثر الضّوء على بوَّابة الليلِ

وتسقي الفترة المنكسرة

فاحضري

صوت عبد اللهِ محمولٌ على دمعته

وعذاب السير

أو حلّي بهذا الوعيّ

حتى يسكر الشّمعُ

ويطوي الثلجُ

أحزان الفصول الساهرهْ..."([1])

فهذه الأنثى حاضرة بأفق الوعي، حضورها يرقص الشمع، ويجعل السنين المقفرة خضراء، فيهلّ الثلج أسراب فراشات وأرتال حمام، والحمام من طيور "أفروديت"، إنّ هذه الحبيبة كما تبدو ليست من لحم ودم. إنّها ضوءٌ وخصبٌ وحبٌّ، إنّها ربّة الحب، إنّها عشتار القابعة في الأعماق.

ويؤكّد هذه الرؤية بتكثيفه جمال هذه المراة في كونٍ شفافٍ كجسم الضوء، وذلك في رحلته الثانية باحثاً عن حبيبته.

"أنتِ كونٌ

- قال عبد الله-

شفافٌ كجسم الضّوء في ضحوتهِ

فافتحي أبوابه

لينادي

بعد رشفِ الجرعة الأولى

ألا سبحانهُ

ما أروعَه!

جلَّ مَنْ قد صنعهْ"([2])

---

[1] البرادعي، خالد محي الدين، عبد الله و العالم، بلا مكان نشر1993،ص145-146.

[2] المصدر نفسه، ص151.

المرأة كونٌ بكلِّ ما يعنيه الكون من شمولية واتّساع، وليس أيّ كون وإنما كـــون شفاف كجسم الضوء في الصَّباح، إنّها امرأة أسطورة ، امرأة ربّة للجمال، لابدّ من التسبيح في حضرتها والتعبير عن جلال الخالق بعد رشف الجرعة الأولى من خمر جمالها أو من الضّوء الشّفاف الذي يشكل كيانها.

ويعمد كثيرٌ من شعراء التفعيلة إلى ذكـــر ربَّـــة مـــن ربَّـــات الجمـــال "إنانـــا" أفروديت...." كحاملٍ فني ينقلنا إلى حميمية اللحظة وطزاجة المشهد كما نجد لـــدى الشاعر حسّان الجودي في قصيدة "البحث عنها":

"عمَّا يفتّشُ
والأساطير اعتلتْ
برجَ المدينة كي تنامَ
وداخلُ الأشياء ينتعلُ الأنوثةَ
والأنوثة خارج الأشياء تنتعلُ المرايا
يا "إنانا"
يا هوانا
أين بئر حليبك اليوميِّ
يصعد في احتفالات الولادةِ
حاملاً خرزَ العرائس للصبايا
والفؤوسَ
وقاطراتِ القمح للجوعى
وأكياسَ المحار لسربِ أطفالٍ
على الأشجار ينتظرون أن نعلو إليكْ
عمّا يفتِّش؟
عن مساءِ الصّوتِ
بعد مروره سهماً بصحراءِ القصيدةِ
آخرُ الموّال خيبته

وآخرُ خيبتي: وحدي

أمام معاصر اللحظاتِ

أمسحُ شعرها بالزّيتِ

والأحلامُ أشجارٌ من الزيتون ترجمها اللُّغة"[1]

فإنانا التي يذكرها الشاعر بلفظها وبدلالاتها الأسطورية الرمزية هـي "الإلهـة الرئيسية لمدينة أوراك وآلهة الحب والخصب فيما بعد عند السومريين"[2]

فالمرأة هنا ليست امرأة عادية، إنّها تحمل الفرح خرز العرائس للصبايا" والخير "قاطرات القمح للجوعى، والعمل في الأرض "الفؤوس" وإنانا كانـت ربَّـة لـلأم، للأرض، أو الأرض الأم...

إنّها تحمل نسغ الحياة المستمر والمتجدِّد "والحليب اليومي، واحتفالات الولادة".

كما يذكر "أفروديت" في قصيدة أخرى كحاملٍ أسطوري للمعاني والدلالات:

".....أستحيل إلى جدارٍ

كي ألمَّ الموج عنكِ

وأسجن الدمعاتِ في ليل العيونِ

لتبصريني

ناصعاً كالفجرِ

كالأملِ البعيدِ

وفي صباح الموعدِ المسروق

حين الباب يغلقه "طريقُ النّحل"

بعد تفتّحِ الأنفاسِ فوق الركبتينِ

تضيء مبخرةٌ

---

[1] – الجودي، حسّان، صباح الجنة، مساء الحب، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 14.

[2] – السّواح، فراس، جلجامش، دمشق، سورية، دار علاء الدين. ط1 ، 1996، ص14.

بعطر الآس

صوتَ الروحِ

والناسِ

وتمثالاً لأفروديت مصلوباً على البابِ"[1]

فأفروديت في الأسطورة خُلقت من زبد البحر، والشاعر هنا يريد أن يلمَّ الأمـــواج عنها، وهو يبحث عندها عن المتعة "طريق النّحل"، والآس نبات "أفروديـــت" فـــي الأسطورة مثلما الحمام حيوانها، وهنا المبخرة تضيء بعطر الآس صـــوت الـــرُّوح ولكن تمثال "أفروديت" مصلوب على الباب، فالمتعة لم تتحقَّق وهو يريد أن تراه بهياً ناصعاً كالفجر، كالأمل البعيد.

وقد يصوغ الشاعر النمط الأسطوري صياغةً شعرية مباشرةً، فالشاعر شـــاكر مطلق يصوغ عشتار ربَّة الحبّ والجمال في غيابها وعودتها، في رحلتها الرمزيـــة، والولادة الجديدة المتعلِّقة بالفصول، يتحدّث عن "عـــشتار" المـــرأة اللائبـــة فـــي دم الرجال، عن عشتار سرّ الكون، يقول في "تجليات عشتار":

"عشتار في دمنا تلوب

أنفاسها عطر القلوبِ

ونهدها البركانْ

يوغل في الجليدْ

ينهار في الآهاتِ كونٌ

ثمَّ نولد من جديدْ

الرحلة النشوى إلى

سرِّ الحياة

إلى متاهاتِ الفصولْ

---

[1] – الجودي، حسّان، صباح الجنّة، مساء الحبّ، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 50- 51.

أبداً تمرُّ بسرَّةٍ زرقاءَ
تدعو للوصول
إلى ضفاف الشاطئ
المسحور في "الوركاءِ"
في الجزر البعيدة
وعيوننا مشدوهةٌ تنأى
وننأى في ذهولٍ
حيث يحملنا المكانْ
"عشتار" سرُّ الكونِ
لا تأتي...
وتأتي.. آن ترتحلُ الفصولُ
وآنَ ينشطرُ الزَّمان"[1]

ففي هذه التجليات تتماهى المرأة الحبيبة في "عشتار" الحامل الميثولوجي "الأسطوري" لنمط مغرق في القدم، موغل في أعماق اللّاوعي الجمعي للبشرية. فهي تفعل فعل السّحر في الإنسان والطبيعة، وهي تمثّل الخصب والأنثى والطبيعة وتجسّد كوكب الزهرة، وفي اليونان قورنت بأفروديت فهي نظيرتها مثلما أطلقت عليها أسماء: استارتي أو عشتروتي أو عشتروت حسب المنطقة التي عبدت فيها. ولكنّها في هذه التجليات: أنفاسها عطر القلوب، تشعل الآخر بأنوثتها وملامح فتنتها، وهي في الوقت ذاته الحامل الميثولوجي المفسِّر لتغيُّر الفصول وانشطار الزمان مع الإشارة إلى موطنها الأصلي "الوركاء" فهي ساميّةٌ بابلية. ومهما يكن فإنَّ ربَّةَ الحبّ والجمال والخصب تتراءى خلف أية حبيبة يحيطها شاعرٌ بشعره، فهو يؤسطرها شعرياً، ومهما يكن فإنّ هذه الربّة تتراءى في المرآة أمام نظر أية أنثى تحدِّق فيها.

---

[1] – مطلق، د. شاكر، تجليات عشتار، حمص، سورية، دار الذاكرة 1989، ص24.

وتبقى لهذه المرأة مهمّة التهذيب والارتقاء بالرجل درجاتٍ على سلم الحـضارة من كاهنة المعبد حتّى فتاة البار في العصر الحديث، فمنذ القديم كان الجنس علاجـاً لكل ظاهرة وحشية "ففي ملحمة جلجامش ظهر أنكيدو مع الوحوش وصار خطـراً على السكان. حيث لم يستطع أحدٌ التغلب عليه، اصطحب الصياد كاهنة المعبد إلـى نبع الماء الذي يشرب منه إنكيدو مع وحوش البرية. قال لها: "هاهو: اكـشفي الآن عن ثدييك، لا تستحي لا تتلكئي بل رحبي بحبّه. اجعليه يراك عاريةً، واتركيه يمتلك جسدك. عندما يقترب تجرَّدي ونامي معه. علميه علمّي ذلك الرجل المتـوحش فـن أنوثتك، حتى إذا انجذب حبُّه إليك نبذته وحوش البرية التي شاركته حياته في التلال. وبعد أن تفرَّ منه وحوش البرية جلس عند قدمي المرأة (كاهنة المعبد) فقالت: أنـت حكيمُ يا إنكيدو، الآن أصبحت كإله. لماذا تريد أن تهيم مع الـوحش فـي الـتلال؟ سأصطحبك إلى أرووك ذات الأسوار القوية، إلى المعبد المبارك، معبد عشتار وآنو إلهي الحبّ والسّماء. هناك يعيش جلجامش العظيم القوة ــ الذي يحكم الناس كثـورٍ بري".[1]

فأنكيدو التوحش والحياة البدائية، انتقل إلى الحياة الحضرية عن طريق الجـسد الأنثوي: الجنس، الرقة والدماثة، وصورة (كاهنة المعبد) تتراءى في الكثير الكثيـر من قصائد الحبِّ والغزل، في الكثير الكثير من قصائد التفعيلة في شـعرنا العربـي السوري.

ألا نلمح صورة أنكيدو في نزار قبَّاني يخاطب المرأة في يوميَّات رجلٍ مهزوم":

" لم يحدث أبداً

أنّ أوصلني حبُّ امرأةٍ حتَّى الشَّنَقْ

لم أعرفْ قبلك واحدةً

غلبتني... أخذتْ أسلحتي...

---

[1] – انظر. سواح، فراس ، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، دمشق، سورية، دار علاء الدين ط1 1996، ص، 33– 38.

هزمتني.. داخل مملكتي

نزعتْ عن وجهي أقنعتي

لم يحدث أبداً سيّدتي

أنْ ذقت النارَ وذقت الحرقْ"[1]

المرأة "كاهنة المعبد" أخذت أسلحته: التوحُّش والحياة البدائية، وهزمتــه حــين سحبته إلى الحضارة إلى المدينة فنزعت عنه أقنعة العنف والوحشية، وجعلته يذوق نار جسدها حتّى الاحتراق.

وكأنّي بالشاعر ثائر زين الدين انكيدو يخاطب "كاهنة المعبــد" فــي قــصيدته "امرأة":

"من أيّ أمنيةٍ سرقت الشَّعرْ

من أيَّ عصيان تعتَّق في الخوابي

كان هذا الثغرْ؟

من أيَّ مصباحٍ خرجْت إليَّ

فانكسرتْ قناديلُ المساء،

وانساح فوق الكون لون الفجرْ؟.

من أيٍّ نافذةٍ دخلتِ القلبَ

طاغيةً كسوسنةٍ

وصاخبةً كموج البحر

فتساقطت نفسي كأوراق الخريفِ

ورحت أضربُ في البلادِ.

وأنقل امرأةً وبسمتها،

كما نقلت قوافلُ أهلنا للشام،

أثواباً وأحلاماً وبعض الخمرْ"[2]

---

[1] – قباني، نزار ، الأعمال الكاملة ط1، بيروت، لبنان، منشورات نزار قباني، 1979، ص 682.

[2] – زين الدين، ثائر، لمّا يجيء بعد المساء، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1996، ص83– 84.

إنّها المرأة، ربَّةُ الجمال والحبّ فتنت الإنسان بشعرها، وثغرها، وأضــاءت لــه كونه بألوان الفجر تجمع القوَّة– طاغيةٌ والرِّقة– سوسنة. تجدِّد ربيع الرجل فيحملها في أعماقه فرحاً وأحلاماً ومتعة، فالمرأة تعني الحياة ولولاها لما كان هناك شعر.

نمط الإله والولادة الجديدة

ليس ثمَّة أسطورةٌ ظلَّت محافظةً على جوهرها عند الشعوب كلِّها، على الرغم مــن التغييرات التي أدخلت عليها مثل أسطورة الولادة الجديدة المتمثّلة فــي نمــط ولادة الإله، لأنَّ جوهر هذه الأسطورة وغيرها في درجاتٍ متفاوتة يعبّر عن الحاجــات النفسية والعقلية الكامنة في أعماق الإنسان مهما تباعدت الأمكنة أو امتدت الأزمنة، فالولادة الجديدة واحدة مهما حُذِف منها أو أضيف إليها.

يقول فراس السَّواح :

"تتنوَّع الأسطورة الواحدة بتنوُّع الزمان والمكان والناس. وبانتقالها من مكانٍ إلى مكانٍ ومن زمانٍ إلى زمان يضيف عليها ناقلوها أو يحذفون منها أو يغيّــرون مــن تسلسل أحداثها.

ولكنها من حيث الجوهر تبقى واحدةً لأنّها في الأصل تعبيرٌ عن دوافــع دفينــة وحاجات نفسية وعقلية واحدة، وهكذا انتقلــت أســطورة الأمّ الكبــرى أو الــروح الإخصابية الكونية وجبيها المفقود في سوريا وأرض الرافدين إلى بقية أنحاء العــالم المتمدّن القديم.

ففي مصر نجد أسطورة إيزيس وأوزوريس صورة طبق الأصل عن مثيلتها في سوريا وبابل، وفي آسيا الصغرى وفرجيا نجد سبيل وآتيس، وفي بلاد الإغريق نجد أفروديت وأدونيس الذي احتفظ باسمه السوري (آدون) دون تغير إلاّ مــا فرضــته طبيعة التحرير اللغوي، كما نجد ديونيسوس وسميلي قصّة واحــدة ولكــنَّ الأمكنــة متعددة والأزمنة متنوّعة"[1]

ويمكن للباحث أن يقرّر دون تردُّدٍ أنَّه ما من شعبٍ إلاَّ ولــه أســطورة الإلــه المفقود، أو الإله الميت العائد إلى الحياة في ولادة جديدة تعيد الخصب والربيع إلــى الطبيعة، كما يمكنه القول إنَّ هذا النمط الأسطوري هو الأكثر إطلالةً والأشدّ حضوراً في شعرنا العربي في سورية، وخصوصاً في شعر التفعيلة. وإنْ

[1] – السّواح، فراس ، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة ط1، 1990، ص281.

تفاوتت درجات الإطلالة و تنوعت أشكال الحضور.

يقول جوزيف كامبل:

"العالم القديم بكامله إنّما هو طافحٌ بمثل هذه الأساطير والعبادات. كلُّ مـن لـه صلةٌ بتاريخ الأديان المقارن يعرف موت وقيامه تموز، أدونيس، مثرا، فيربيـوس. آتيس، أوزيريس".[1]

ويبدو أنَّ "دموزي" هو النموذج الأصلي الأسبق لكلِّ آلهة البنت والإخصاب كما يؤكّد ذلك صموئيل هنري هووك في كتابة "منعطف المخيلة البشرية":

"دموزي هو الشكل السومري للاسم الأكثر شيوعاً – تموز– بينمـا – إينانـا – المرادف السومري لعشتار السّامية – ملكة السموات. دموزي هو النموذج الأصـلي لكافة آلهة النبت الذين يموتون ويبعثون ثانيةً مع انبعاث النبت في الربيع. وفي شكل الأسطورة الذي ينطوي على تقديم القرابين المقدَّسة لتموز يكون سجن الإله في العالم السفلي دافعاً أساسياً للأسطورة، وسبباً في هبوط إنانا إلى العالم السفلي".

و"الإله السوري "بعل" إله المطر والصّاعقة والرعود، والإله الأكثر محبَّةً فـي قلوب السوريين: فالرعد هو صوت بعل الذي يعلن قدومه، والغيوم مركبتـه التـي تقلُّه، والصّاعقة سلاحه، والبرق هيبته، المطر نعمته".[2]

ولبعل اسم آخر هو: حَدَد. وشقيقته: عنات. وقد روى "صموئيل هنري هـووك في كتابة "منعطف المخيلة البشرية" الحكاية الآتية:

"أرسل بعل مبعوثين هما "غابن، أوغار" ليبلغا "موت" امتناع "بعل" عن إرسـال التقدمة، فيعودان حاملين رسالة تهديد تلقي الرعب في قلـب "بعـل" فيبعـث بـرد متواضع:

---

[1] – كامبل، جوزيف، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دمشق، سـورية، دار الكلمـة، ط1، 2003، ص 147.

[2] – السّواح، فراس ، مغامرة العقل الأولى ،ص 19.

"كن شغوفاً أيُّها المقدّس موت، إنني عبدك، رفيقك إلى الأبد".

يطرب موت ويعلن رضوخ بعل نهائياً. ثمَّ نعلم أنّ الرسل يصلون إلى حقـل – إيل– ويعلنون عثورهم على بعل يرقد ميتاً ولكن لا يعطى سبب لموته، ويتضح بعد ذلك أن بعل في العالم السفلي مثل تموز، عند سماعه النبأ يهبط "إيل" مـن عرشـه ويفترش الأرض، ينثر الغبار على رأسه، يرتدي مـسوح الحـداد، ويـشقُّ خدّيـه بالصخر ويتلو المراثي على بعل، تهيم عنات على وجهها بحثاً عن شقيقها، وحـين تعثـر علـى جـسده تحملـه بمـساعدة – شـاباش– إلـى – زافون– فتدفنه وتقيم على شرفه وليمة حداد عظيمة، ويفهم أن غياب بعـل عـن الأرض يدوم سبع سنوات، من الجفاف والمجاعَة"[1]

ومازالت الأرض غير المروية بالسّقاية (في بلاد الشام) تُدعى: بعلية. أي يرويها بعل إله المطر الذي يأتي راكباً الغيوم فتنهمر نعمته: المطر. فإذا لم يأتِ حلَّ الجفاف أو القحط، وحلَّ الخوف، وهاهو الشاعر فايز خضور يخاطب "بعلاً" خطاباً مباشـراً في قصيدته "أصابع المطر".

دمي ينزُّ حسرةً على الذي أحبَّني وما
فتحت باب خيمتي له.
دمي اشتهيتُ أن يرشَّ فوق أضلع القمرْ
لتمسح الفصول دورةٌ تموت في الحجز
لعلَّه يعود "بعل" من متاهة الغيابْ
يحرِّش العروق بالعروقْ
وينحر الغروب بالشروقْ
ترى يعود من سفاره؟
صغارنا يهلّلون، هل يرونه؟
صغارنا "يابعلُ" خائفونْ

---

[1]– هنري هووك، صموئيل ، منعطف المخيلة البشرية ، ص 69– 70.

"ونحن خائفون"

ونسمة الزوال هرهرت رموشنا

تحرَّكت مغالق النزيفْ

هو الخريفُ – يا ربيعنا – هو الخريفْ[1]

فحين يحلُّ الجفاف تبرز الحسرة، ويبرز الرجاء بعودة "بعل" لكي يعيد نسغ الحياة إلى النبات أولاً وإلى كلِّ شيء ثانياً "يحرِّش العروق بالعروق" فهذا التحريش يؤدي إلى جريان الدَّم، ويعيد للحياة نضارتها وإشراقها "ينحر الغروب بالشروق" ، يقتل كآبة الجفاف بنضارة الخصب، ويظلُّ سؤال الرجاء قائماً (ترى يعود بعل من سفاره) والرجاء أولاً من أجل الأطفال الذين يرغبون في رؤيته وهم خائفون من استمرار غيابه، والناس كلُّهم خائفون، خائفون من الخريف، وبعل هو ربيعهم. ويتابع الشاعر نفسه:

"ويعبر الزمان، والزوال في الكوى

(يا بعل لم نسيتنا؟)

عشتار في الدروب جفّ دمعها

تكدَّس الصّغارُ، فُتّحت محابس الدمارْ

ولحظةٌ تمرُّ، والوجود غفلةٌ ...

(يا بعل لم نسيتنا؟)

هو الربيعُ في عروقنا مزرزرٌ

وساعة القطارْ

تنام فوق حاجبِ النهارْ:

الصّقر في يمينها ....

(يا بعل لم نسيتنا؟!)[2]

---

[1] – خضور، فايز ، ديوانه، المجلَّد الأول، دار الأدهم، بلا مكان أو تاريخ ، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

بعل لم يأتِ من العالم الآخر (هاديس) وعشتار تنوح عليه حتَّى جفَّ دمعها، وعشتار هنا الصّورة البابلية لعنات السورية، وبراعم الحياة مزرزرةٌ في عروق الناس وتحتاج إلى "بعل" لتتفتَّح ولكنَّ بعلاً نسي أن يأتي، واقتربت ساعة رحيل فصل المطر والإخصاب. وقصيدة "أصابع المطر" أنشدت في السّنة الأخيرة من سنوات جفافٍ عصفت بسورية فهي مؤرّخة بعام اثنين وستين وتسعمئة وألف، وكان بعل قد غاب أو نسينا أكثر من ثلاث سنوات، ولم يعد، ولذلك يشارك الشاعر "عشتار" بكاءها على الإله الغائب عندما يسمع أصوات قوافل الجراد "نذير شؤم الجفاف" ويتمنّى أن يلوح "بعل" خيال فارسٍ لتعود للنهار إشراقته بعد عتمة، ولكن بخل السَّماء لا يترك للأمل أملاً بعودة "بعل" العظيم، فغادر قطار الأمل محطتَّه.

"تلقلقت قوافل الجرادْ
بكيتها بلوعةٍ، ومقلتي أسىً تلوبُ
خلف شهقة النهارْ.
أحسُّ في العروق لفحَ نارْ.
أحسُّ لفح نارْ...!!
تُرى يلوح بغتةً خيالُ فارسٍ يجرجر
المدار خلف ظهرهِ، يجرجر المدارْ
أيومضُ النهار بعد أن تعتَّمت خدوده
أيومض النهارْ؟
بخيلةٌ هي السماءُ يا شقاءنا
وبعل ذلك العظيم لم يعدْ
فسافر القطار"[1]

وفي قصيدة "صلاة عند قبر يابس" يخاطب الشاعر فايز خضور (آداد). وآداد كما جاء في معجم الأساطير: "رب العواصفّ والطوفانات الذي خلف إنليل في

[1] – خضور، فايز،ديوانه، المجلد الأول ، ص 31.

مهمته عندما ترفع إنليل إلى منصب حاكم الأرض. قوى آداد استخدمت في الخير والشرِّ. فهو قادر على إرسال الريح اللَّطيفة والغيث مثلما هو قادرٌ على إرسال العواصف المدمّرة.

كانت الربَّة شالا زوجة آداد. ويرسم آداد عادةً حاملاً صواعق ويقود ثوراً. ويرمز إليه بالبرق"[1]

ومخاطبة (آداد) مخاطبة للمنقذ المخلِّص من جفافٍ قومي وطني حضاري بعد نكسة حزيران، فهذا الجفاف الإنساني بكلِّ ما يضمُّه من جفافٍ يتسرَّب في مساحات حياتنا كلّها، جعل كلَّ شيء باهتاً، الرؤية، النبض، العصب، الوجدان، وجعل ذلَّنا أكثر:

(آدادْ ...
رحلتنا في عربات الثلج الأحمر.
هجرتنا وحلاً بين صدوع الهامش:
يبصق في أعيننا المطر العاقر لوناً باهتْ.
نبضاً باهتْ
عصباً باهتْ
"ذلاًّ أكثر"
يا ضوء الوجدان الخافت،
هل ماتت في الغابات البكرِ رؤى جلجامش.....؟"[2]

وإلى جانب "آداد" كحاملٍ أسطوري لما يريد الشاعر التعبير عنه، يبرز "جلجامش" برؤاه في الغابات البكر، و"جلجامش" كما جاء في معجم الأساطير:

---

[1] – شابيرو، ماكس ، هندريكس، رودا، معجم الأساطير،تر: حنّا عبّود، بيروت لبنان، دار الكندي 1989 ،ص 29.

[2] – خضور، فايز ، ديوانه، المجلد الأول، دار الأدهم، بلا، ص 221.

"الحاكم الليجندي لمدينة أوروك. وعندما طغى جلجامش وتجبّر وصار يستأثر بكلّ فتاةٍ أو امرأةٍ يحبُّها توسّل شعب أوروك إلى الآلهة أن تخلق له منافساً يقهره. فخلف الرب أورورو شخصاً وسمّاه أنكيدو. ولكنّ أنكيدو وجلجامش صارا صديقين بعد المعركة التي دارت بينهما. ومن أبرز مغامراتهما المشتركة رحلتهما إلى غابة الأرز البعيدة، إذ ذبحا الوحش خمبابا. وعندما استهان جلجامش بحبّ الرّبة عشتار جعلت أنو تخلق ثوراً. وأوشك الثور أن يصرع جلجامش لو لم يجهز عليه صديقه أنكيدو وينقذه، فدبّت الرّبةُ المرض في أنكيدو وجعلته يموت في حضن جلجامش. أملاً في إعادة أنكيدو وخوفاً من الموت على نفسه، ترك جلجامش مملكته بحثاً عن أوتنابشتيم ليتعلم أسرار الحياة والخلود. وبعد أن روى أوتانبشتيم قصّة الطوفان لجلجامش، أخبره بأن يجد النبتة التوجية للحياة والخلود في قاع البحر. نجح جلجامش في العثور على الزهرة، لكنه في عودته فقدها، إذ أكلتها أفعى فحازت سر الشباب الدائم بتغيُّر جلدها، وتراءت روح أنكيدو للجلجامش وأخبرته عن الموت وعن المكافآت التي تمنح للشجعان الأبطال)[(1)]

فرؤى جلجامش رؤى الشجاعة والبطولة بحثاً عن جوهر الحياة والخلود، وهذه الرؤى ماتت إلى حين بعد نكسه حزيران، فأصبح الناس وحلاً بين صدوع الهامش، بكل ما يعنيه الوحل من لزاجة ٍ ونتانةٍ وما تعنيه الشقوق في هامش الحياة من هشاشة وبخاسة ثمن.

وفي المقطع الثامن والأخير من قصيدة (صلاة عند قبريابس) تستمرُّ مخاطبة (آداد...) ربّ المطر والخصب بإلحاحِ أكثر، بأملٍ أكبر:

"آداد ....

"إنّا أعطيناك الكوثر"

والحبّ وقمصان الأعياد ....

آدادْ.....

---

[1] – شابيرو، ماكس ، هندريكس، رودا، ص106.

إنّا أعطيناك الخنجرْ،

والشوق وأطفال النكباتْ:

أمطر، أمطرْ

"ربّي يسّرْ......."

وطناً هاتْ.

خيماً هاتْ.

فرحاً هاتْ.

نصراً، وهماً، هات.

"ذلاً أكثر....."

آدادْ ....

إنّا أعطيناكَ التوبة.

والثور وكلَّ رماح الحلبةْ ..!!

أمطر. أمطرْ:

قايضنا في زمنٍ هيهاتْ

بالخبز وأبواق الثورهْ،

لنغنّي، فوق القبر اليابس،

عشبَ النكسة، والتجربةِ المرَّهْ ......!!".[1]

فحال الجفاف القومي التي يذكرها بكثير من السّخرية المرّة أو الملهاة الـسّوداء، المتمثلة في افتقاد الحبّ وقمصان الأعياد، والشوق، والكوثر تتطلب الاستغاثة بـآداد أن يهبنا: وطناً، خيماً، فرحاً، نصراً ولو كان وهماً ويؤدّي إلى ذلٍّ أكثر.

ولكنّ آداد بما يحمله من دلالات الانبعاث وولادة الحياة الجديـدة يظـلُّ حـاملاً ميثولوجياً "أسطورياً" للمخلص المنقذ، ولذلك يطلب منه أن يمطر وأن يقايضنا فـي

---

[1] – خضور، فايز، الديوان السابق، ص 224– 225.

زمنٍ بَعُدَ "هيهات" بالخبز وأبواق الثورة لعلّنا نستبدل بالنواح الغناء فوق قبرٍ يـــابس "ذروة الجفاف". وفي الغناء عودة الحياة بعد النكسة والتجربة المرَّة.

وإذا كان الأدب قد جاء من صورة العالم التي قدَّمها الأسطورة، فإنَّ رحلة الإله إلى العالم الآخر رحلةٌ استعارية للموت، يعقبها الانبعاث الجديد والعودة إلى الجنـــة، من دموزي إلى تموز إلى أدونيس، إلى أوزيريس، إلى يونان – يونس– في بطـــن الحوت إلى يوسف في البئر، إلى رحلة السَّندباد البحرية إلى الرحلة إلى بيت الموتى التي قام بها أوليس في الأوديسة، إنها تعابير مختلفة لثيمة واحدة، يقول نـــورثروب فراي في كتابه "نظرية الأساطير في النقد الأدبي:

"في العالم الإلهي تكون العملية أو الحركة المركزية هي الموت والولادة الثانيـــة للإله، أو اختفاؤه وعودته أو تجسُّده وانسحابه، ويمكن أن يكون إله الإنبات، يمـــوت خريفاً وينهض ربيعاً".[1]

فمن الطبيعي للشاعر الحديث الذي يريد من الصّراع غلبة الحياة على الموت أن يلجأ إلى الأسطورة الوحيدة التي تتّحد فيها هـــذه الشخـــصيات الأســـطورية كلُّهـــا: أسطورة تموز ومقتله بناب الخنزير، وبحث عشتار عنه في العالم السفلي، وحلول الجفاف بعدهما، وموت الأرض في غيابها ثُمَّ عودتهما معاً وعودة شقائق النّعمـــان والسنابل والثّمار وكلُّ مظاهر الحياة، يقول الشاعر محمَّد وليد المصري في ســـوانح العاشق، السانحة الثّانية والعشرين.

"قالت أحبُّكَ
لا تجيدُ سوى الغناءْ
قلتُ:
المدى قيثارة الرَّاعي...،
وصفصاف المساءْ

---

[1] – فراي، نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنّا عبّود، حمص ، سورية، دار المعارف 1987، ص57.

فاسترجعت تموزها في وردةٍ...

وتساقطت فوق الخرابِ

فشعَّ في القصبِ النّماءْ..."[1]

فالحبيبة "عشتار" عندما تسترجع تموزها في (وردة) شقائق النعمان، يزول الخراب أو اليباب ويعود النّماء إلى القصب (النبات). إنّ الهزّة الأسطورية واضحةٌ تماماً في هذا الفحص الزلزالي للهزّات الأسطورية، في غياب "تموز" الخراب، وفي عودته الورد، وإشعاع النّماء، عودة نسغ الحياة.

والشاعر حسّان الجودي في مقطعٍ قصيرٍ مكثّف من قصيدة "صلاة" يكثّف هذه الرؤيا من خلال تقمُّصه "تموز" إله الخصب والانبعاث:

"ميِّتٌ

أُسقطُ عن جسمي تجاعيد الحياةْ

هل أسمِّي وجهها أرضاً.

ومن موتي أنادي العشبَ للأرض المواتْ"[2]

الهزّة الأسطورية تطلُّ علينا في "ميّتٌ ـــ موتي ـــ الأرض الموت" ثمَّ في "أنادي العشب" في الأول موت "تموز" وفي الثانية عودته.

ويتساءل الشاعر مصطفى خضر وفي تساؤله يمتدُّ الحامل الأسطوري للمعنى المراد: الموت والانبعاث من تموز إلى الطفل الجليلي "يسوع المسيح" إلى شهيد كربلاء "الحسين"

"آهِ، كم ضاق الهواءْ!

أهو تموز الذي يطلع في كفَّيهِ قبرٌ

وعلى جبهته قمحٌ وماء؟!

أهو تموز الذي يرقى إلى جلجلةٍ خضراءَ

---

[1] – المصري، محمّد وليد، سماء مفتوحة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص26.

[2] – الجودي، حسّان ، حصاد الماء، ص 94.

شخصاً من دماءْ!
أهو الطّفلُ الجليليُّ الذي أبصرهْ،
أم شاهدي من كربلاء؟!"[1]

تموز يطلع حاملاً كفّيه قبراً، الطلوع من الموت، وعلى جبهته قمحٌ وماء. خصبٌ وحياةٌ وخير، وهو يرقى درب الآلام "الجلجلة" ولكنها درب الحياة والانبعاث "خضراء"، وفي تساؤل الشاعر يبرز الطفل الجليلي "يسوع المسيح" الذي وطئ الموت بالموت ووهب الحياة للذين في القبور "القيامة والانبعاث" لنرى في نهاية المشهد سيَّد الشهداء "الحسين" المعبّر عنه "من كربلاء". والآه في بداية المقطع تدلُّ على ثقل الضّيق الذي يعانيه الشاعر، والذي جعله يبحث عن المخلِّص المنقذِ من الضّيق حتى في الهواء.

الانتصار على الموت

وميثةُ الانتصار على الموت تتجسَّد كثيراً في شعرنا العربي السوري الحديث في المصلوب على الخشبة فالغلبة على الموت تمَّت بالتضحية من أجل البشرية، في غياب المصلوب وقيامته، وفي غيابه يئست الأرض، وفي القيامة إنتاش البذرة، وطلوع الشّمس بعد غياب، وهذه الميثة نجدها في قول الشاعر نزيه أبو عفش في قصيدته "الشّمس خلف العتبة":

"أيُّها المصلوبُ فوق الخشبهْ
وحدَكَ الآن مع الموتِ فقاومْ غضبهْ
لا تملْ وجهك صوب الأرض أو تطبق فمكْ
ميِّتٌ قبلك مَنْ مدَّ يد الخوف إلى عينيكَ
أو مرَّر كفَّيه على جرحكَ

[1] -- خضر، مصطفى، الزخرف الصغير، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب 1997، ص44.

أو لوَّن بالعطف دمكْ

أنت والموت عشيرانِ.... فقاوم غضبهْ

وتجاسرْ لحظةَ الصّلب عليهِ

سيرى بعدك منْ يبقى لمن تُرفعُ كفُّ الغلبهْ

....

أيُّها المطعون فوق الخشبهْ

أطبق الآن فمكْ

وأدرْ وجهكَ صوبَ الأرضِ فالأرضُ نحيب واغتصابْ

ليس وقتُ الحزن هذا

ليس وقتُ الحزنِ فاخنقْ ألمكْ

علِّم البذرةَ أنْ تنتشَ في يأس الترابْ

وانتفضْ

فالشمسُ خلفَ العتبهْ"(1)

لقد نسج الشاعر قصَّة المصلوب المطعون بالحربة فوق الخشبة شعرياً ليؤكِّد أنَّ هذه الآلام كلَّها، وهذا النحيب المؤرِّخ للحزن ليس إلاَّ المخاض الدَّامي لولادةٍ جديدةٍ، "كفُّ الغلبهْ، تنتش البذرة، الشمس خلف العتبة".

والشاعر خليل الموسى يستغيث بالمصلوب الباسط ذارعيه على الصليب، الباسط يديه على العالم أن يدفع أعداء الإنسانية أعداء المحبّة والسلام، فيأتي خطابه أقرب إلى المباشرة، فالسِّيد المسيح وطئ الموت بالموت وصنع النور والقيامة، ونحن بحاجةٍ إلى قيامة القيامة بكلِّ ما تعنيه القيامة من أبعادٍ إنسانية وقومية ووطنية واجتماعية، يقول:

"أنتَ يا مَنْ بسطت يديك على العالمين..

---

[1] – أبو عفش، نزيه، حوارية الموت والنخيل، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1972، ص65-66.

أغثني

خذني بين ذراعيكَ

أقم عثراتي أيَّها القادر القوي

أنت يا من بسطت يديك

ادفع عني أعداء المحبّة

يا مخلِّص العالم من الشرور والآثام

ضع في فمي لسانك الإلهي!!

......

لأنَّ مجدك قد أشرقَ علينا

لأنّك الموتُ والقيامة

أيُّها السَّيد الواقفُ على الكتابة

يا منْ وطئتَ الموتَ بالموتِ

يا صانعَ النور والقيامة

لأنَّ مجدك قد أشرقَ علينا

لا تغادرنا فنحنُ بحاجة إليكَ...

بحاجةٍ إلى قيامة القيامة"[1]

فهنا خطابٌ إنساني مباشر يتوجَّه به الإنسان الضعيف المتعثّر إلى المخلِّص، في البداية بخاطبه بياء المتكلِّم للمفرد "خذني، أقم عثراتي، ادفع عني" وصيغة الأمر من الأدنى إلى الأعلى هي التَّرجِّي الممزوج بالأمل.

أما في المقطع الثاني فقد أخذ الخطاب شكلاً أشمل بضمير الجماعة "أشرق علينا، لا تغادرْنا....." ممَّا يدلُّ على حاجة البشرية إلى القيامة، إلى الخلاص من الآلام والشُّرور.

[1] – الموسى، خليل، مرايا الروح، دمشق، سورية، مطبعة اليازجي (2001، ص 122– 123).

"الإله الوطن"

ومن انزياحات الإله الغائب أن يكون هذا الإله الوطنَ وأن يكون البعث والعودة ميلاده الجديد، وهذا الانزياح المعنوي والفني نجده في قصيدة "الحرب تزهر أطفالاً" للشاعر: ممدوح عدوان يقول:

"خفّفِ الوطءَ
فهذا وطنٌ يرجفُ زهواً
في فراش الاحتضارْ
إنَّه يعبر في الموتِ ليحيا
فهو ميتٌ وجنينْ
خفّف الوطءَ
فهذا وطنٌ يزهرُ تاريخاً
ويمتصُّ من الجرح الأنينْ
فيه موتٌ مُتقنٌ
فيه جذورٌ
وزغاليلُ صغارْ
نبتوا فيه رشيماً
فزهوراً فثمارْ
خفِّفِ الوطءَ على التُّربِ
انتظرْ ميلادَهُ
إنْ ضاقَ يوماً بالحصارْ"[1]

في البحث الزلزالي عن الهزّات الأسطورية نجد الوطن الذي تخيِّم عليه الرؤى السّوداء لنكسة حزيران في فراش الاحتضار لكنه يرجف زهواً. لماذا؟! إنه يعبر في

---

[1] – عدوان، ممدوح، يألفونك فانفرْ" دمشق سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1977، ص70– 71.

الموت ليحيا، فهو ميتٌ وجنين وجميع الآلهة الميثولوجية "دموزي، تموز، أدونـــيس، بعل، حدد، أوزيرس...."

عبرت الموت إلى الحياة، وفي عودة الإله الغائب، عودة الربيع، عودة الخصب والحياة إلى الأرض اليباب، وهنا: الجنين، الزغاليل الـــصغار، الرشـــيم فـــالزهور فالثمار. الإله الغائب احتجز في "هاديس" العالم السُّفلي، ولكنّه عاد وولدَ ثانيةً، وهنا الوطن احتجَزَ وضاق بالحصار وعلينا أن ننتظر ميلاده فهو آتٍ لا محالةَ.

والشاعر ممدوح عدوان يضيف هنا البعد التاريخي المغرق في القدم لهذا الوطن أو الإله المفقود، وهذا بعدٌ إضافي يؤكّد عودته إلى الحياة "يزهر تاريخاً، فيه جذورٌ" لذلك سيكون له مستقبلٌ، ستكون له زغاليل صغار، ورُشيم وزهو وثمار.

ومع التقاط عبارة أبي العلاء المعري في رثائه لأبي حمزة الفقيه الذي رثى من خلاله الإنسانية كلَّها. "خففِ الوطء" بما تحمله من دلالة الاحترام والإجلال للـــوطن الذي يمتصُّ الأنين من جراحه.

وغير بعيد عن هذا الانزياح الوطني لنمط الإله المفقود والعائد، الطفل المولـــود من بطن فلسطين مذكِّراً بالمسيح المنتظر في قصيدة "هذا صباحٌ للبلاد" للشاعر عبد النبي التلاوي:

"كم مرَّة ستقوم من موتٍ وتنهضُ.
نحو جلجلةِ البلادِ
يداكَ سنبلتان والنيرانُ حولكَ
فارعاً كالنَّخل في الصحراء تومضُ للسَراب ولا مطرْ
....
هذا بريدٌ من فلسطين التي في بطنها طفلٌ
وفي يدها حجرْ
طفلٌ يخبِّئ دُميةً ويداهُ قاذفتا حجرْ
يأتي فتهتزُّ العروشُ

كما المسيحُ المنتظر ْ"[1]

فطفل الحجارة الذي صنع الانتفاضة، طفل فلسطين الموعود نهض من مـــوتٍ، وسار على درب الآلام "الجلجلة"، ويداه سنبلتان "عودة الخصب والخير بعودتهِ إلـــى الحياة" إنّها ملامح "تموز، أدونيس...." ولكن الشاعر يضيف إليها ملامح جديدة فـــي انزياح هذا المولود إلى طفل الحجارة" هذا الطفل يخبّئ دميةً "الفرح الآتي" ويداه بعد أن كانتا سنبلتين أصبحتا "قاذفتي حجر" ولذلك عندما يأتي فإنَّ عــروش الـــسَّلاطين ستهتَّز كما سيهتزُّ كلُّ شيء عند القيامة، ومجيء المسيح المنتظرْ.

وما أكثر ما كانت الإشارة إلى إله الخصب والانبعاث مفتاحاً يفتح بوابة الدلالات والمعاني على أمداء سياسية وطنية وقومية وإنسانية، كما نجد في الإشارة إلى "تموز في قصيدة" صفحة مهترئة من قانون الجرائم" للشاعر فايز خضور:

"عندما أسلموهُ إلى الموت، كان المساءْ
يستحي من بريق الشعارات والأوسمة...!!
كان تموز يبكي الفراتْ
خانقاً في الرئات الكظيماتِ، هزْج المهاميز والحمحمَهْ
كانت امرأةٌ في البعيد تقصُّ ضفائرها،
بانتظارات البشارات،
ترفو قميص "أليسار"
تمطر بالدّم والدمع، نبل الشهادة..."[2]

فهنا الإشارة الميثولوجية "الأسطورية" إلى "تموز" في بكائه الفرات حزناً علـــى "الزعيم" الذي أسلم إلى الموت، إلى جانب الإشارة إلى "ميسون" الدمشقية التي قصّت ضفائرها أثناء الحصار المغولي لدمشق، احتجاجاً على صمت الرّجال وخنـــوعهم،

[1] – التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب 1989، ص 74.

[2] – خضور، فايز، ويبدأ طقس المقابر، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1977 ، ص 15.

فجعل "سبط الجوزي" خطيب المسجد الأموي يومذاك، هذه الضّفائر منطلقاً لخطبة نارية حضاً على المقاومة، إلى جانب الإشارة إلى "أليسار" ملكة صور السورية القديمة التي بكت دماً ودمعاً نُبلَ الشهادة.

وقد تأتي الإشارة إلى آلهة الخصب والانبعاث على شكل تشبيهيٍّ، تشبيه حالةٍ بحالة من أجل إيضاح دلالات معاصرة بدلالات أسطورية قديمة معشّشة في أعماق لاوعينا، كما نجد في قول الشاعر نزار بريك هنيدي في قصيدته "معادلات ثورية":

"عندما تفلت قبل الفجر أطيار الصبَاحْ
عندما تُغتال حبّاتُ الندى أيدي الرياحْ
عندما تنزفُ أزهار الأقاحْ
عندما يصبح دفء الشمس طيفاً
داعبَ الكون وراحْ
سوف ينمو
من عيونِ الناس مليونُ صباحْ
سوف تشدو في شفاه الناس
آلاف البلابلْ
وتغنّي
إنّما الفجر لنا
نصنعه نحنُ
ولن تمنعه عنّا الرياحْ
ودموعُ البائسينْ
سوف تغدو ألف شمسٍ
في دماء الثائرينْ
فإذا ما رَحمُ الفجر الذي في الأفق ماتْ
سوف يغدو رحماً للفجرِ

تجويفُ الجراحْ...!

وإذا قطع جسمُ الفجر آلافاً من الأجزاءِ

تخفى

في كهوفِ الأرضِ

في البحرِ

وفي الصّحراءِ

وفي كلِّ البطاح

مثل "أوزوريس" لمَّا قطَّعتها مديةُ الشرِّ

إلى أشلاء تذروها الرياحْ

يخلقْ الشعبُ ألوفاً مثل "إيزيس"

لكي تبني من الأشلاءِ

مهداً للصباح "[1]

فالشاعر مثل حالة التفاؤل الثوري بالشعب القادر على صنع صباحه وولادته من رحم الفجر، رحم الجراح بحالة "أوزوريس" و "إيزيس".

"فإيزيس: ابنة جيب من نوت، وأم حورس وأخت الإله أوزوريس وزوجته، التي جمعت أعضاءه وأعادته إلى الحياة بقوتها المحيية، بعد أن قتله سيت. إنّ ايــزيس، الربَّة الأم التي جمعت فضائل النساء تجسيدٌ للخصب الذي يحلبه سنوياً فيضان النيل وحبوب القمح الخضراء في مصر القديمة توحَّدت في العصور الهيلينية مع الربّــة اليونانية ديمتر..."[2]

---

[1] – بريك هنيدي، نزار ، البوابة والريح ونافذة حبيبتي، بلا مكان 1977، ص 77.

[2] – شابيرو، ماكس، هندريكس رودا، معجم الأساطير– تر: حنّا عبود، بيروت ، لبنان، دار الكندي 1989، ص 134.

أمّا "أوزيرس" فهو "ربّ الإنبات والخصب وابن جيب ونوت. أحد أهم أعـضاء الإيناد وشقيق إيزيس وزوجها والدحورس، وفي روايات أخرى أخوه، الذي انـتقم لموت أوزيريس بذبح سيت.

ونصب أباه سيّداً على مصر. حسب الليجندة قام سيت، رب الظّلام، غيرةً وحقداً بقتل أخيه أوزيريس وتمزيقه، فجمعته إيزيس وصار حاكم ما بعد الحياة والقاضـي الذي يمثل أمامه الموتى، والطقوس التي ترويها الأسطورة عن خلود أوزيرس كان يظن إنّها إن مورست جلبت الخلود للبشر...."[1]

واللافت أنّ الشاعر يصوغ حكاية جمع "إيزيس" أعضاء أخيهـا "أوزيـريس" صياغة شعرية، فإيزيس تجمع هذه الأشلاء وتبني منها مهداً للصباح، بكلِّ ما يعنيـه الصباح من ولادةٍ وانبعاثٍ وإشراق، والشعب قادرٌ على خلق آلاف "إيزيس" لـصنع صباحِ حريته وعدالته وولادته من حرم الثورة.

ويمزج الشاعر محمّد وليد المصري بين ثلاثة أبعاد: البعد الأسـطوري والبعـد التّاريخي والبعد المعاصر أو الحديث في قصيدته "صلاة عسقلانية":

"لوِّحْ بصفصافِ الصّباح،

الشّمس تنبعُ في الجفونِ،

وتحتفي..

فرسان "قادش" قادمونْ

وإلهةُ الخصبِ استوت في التلِّ ،

عيناها بيادرُ حنطةٍ....،

وطفولةٍ...،

رفَّت صباياها...

تلوِّح في أزقة "بابل"،

وجرار خمرتها

[1] -المرجع نفسه، ص 192.

تدارُ لصبيةٍ

صبّوا الكؤوسَ،

"نبوخذ" الضّيف الوليدُ،

نبيذُهُ

شِعرٌ تحمَّم في عبير الزيزفونْ...

فرسان قادش قادمون"[1]

فالبعد الأسطوري يتمثل في إلهة الخصب وعنياها تشعَّان بيادر حنطة وخير.... والبعد التاريخي في "فرسان قادش" والقائد "نبوخذ نصر"، والبعد المعاصر في فدائيي "عسقلان" المدينة الفلسطينية المحتلَّة، وهذه الأبعاد الثلاثة متماهيةٌ في القصيدة لتوحي بخصب الأمَّة، قدرة الشعب العربي على الانبعاث والخصب ولذلك التلويح بصفصاف الصباح "الخصب والخضرة والولادة والانبعاث" ولذلك الشمس تنبعُ في الجفون.... والرؤيا تنبثق من الذّات الحيَّة سواء أكانت فرديةً أم جماعية.

وربّما كان الشاعر الطبيب شاكر مطلق أكثر شعرائنا محافظة على النّمط الأولي كما هو، والأكثر مقاربةً للأسطورة في حالتها الأولى دون انزياحاتٍ بعيدة، مع تسمية إله الخصوبة باسمه من خلال صياغةٍ فنيةٍ شعرية مكثّفة فيما سمَّاه الومضة، ومنها "ومضة الوهم":

" هو عالم الظّلمات يغدو

في بحار الضَّوء نجماً

عندما يدنو العناقُ

وتشعل الأنثى الزّبدْ

وتعيدُ تشكيل الخلايا

لتعيدَ "برمجةَ" الجسدْ

حتى يصير الطّين ربَّاً

---

[1] – المصري، محمّد وليد، عزف الدَّم، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1993، ص107- 108.

في سريرِ الأرجوانِ

وفوق عشبٍ للكلامْ

ويصير "بعلاً"

أو "حددْ"[1]

فالقارئ الباحث عن الهزّات الأسطورية لا يعاني عناء كبيراً ليدرك أن الأنثى التي تشكِّلُ الزّبد هي "أفروديت" ربَّة الجمال المخلوقة من زبد البحر، وأنَّ هذه الأنثى الرّبّة تشكّل جسد الآخر على هواها، وهذا الجسد المخلوق من الطّين تبعث فيه الحياة في سرير الأرجوان "شقائق النعمان أو الدَّم" فإذا هو إلهٌ من آلهة الخصب والبعث، فهو "بعلٌ" أو "حدد".

وربمّا كان الشاعر فايز خضور من أكثر شعرائنا العرب السوريين اختزاناً للأنماط الأسطورية في أعماقه، والأكثر تعبيراً من خلالها عن قضايانا الإنسانية والقومية والوطنية، والأجمل تنويعاً في هذا التعبير، إن كان ذلك أحياناً في ومضاتٍ مكثّفة إذا جازت التسمية أو في قصائد طوال، يقول "في حبَّة القمح":

"ظلٌّ يلطأ عند العتبهْ

يحضن شوقاً تموزياً

فرحاً يبكي:

جئت الصُّبح من "الورقاء"

في دمي تنسلُّ رسالهْ :

"أنّ إلهاً يُصلب فوق النهرِ الطّاغي وبلا خشبةْ،

يسألُ سربَ البجعِ الرَّاحلْ

ما أوصافُ الّزمن القاتلِ؟!

ومتى يرجعُ زخمُ الموتى

فهُمُ منذ دمار الريح لبابلْ

---

[1] – مطلق ، د. شاكر ، تجليات لعالم السُّفلي، حمص ، سورية، دار الذاكرة 1997، ص92.

قوّم شتّى...."[1]

فالظلُّ الذي جاء عند الصبح من "الورقاء" الوركاء أو أوراك، هو يحمل أو يحضن شوقاً تموزياً، شوقاً إلى الخصب والانبعاث يحمل في دمه رسالة مضمونها أنّ الإله الغائب أو المصلوب من دون خشبة يسأل: متى تعود الحياة إلى الموتى بعد أن تفرَّقوا منذ دمار بابل، إنَّه التوق الأبدي إلى الخصب الإنساني والقومي بعد القحط والجدب واليباب، والسبب: غياب إله الخصب والمطر والانبعاث. ومن انزياحات نمط الإله المفقود وعودة الحياة بعودته، طائر الفينيق، وهو انزياحٌ معنويٌّ وفني يرتبط بالنمط الأصلي بفكرة الغياب "الاحتراق" والولادة الجديدة. والفينيق كما رأى أدموند فولر في "موسوعة الأساطير":

"يخبرنا أوفيد قصَّة الفينيق على النحو التالي: "كلُّ الكائنات تولد من أفرادٍ غيرها، لكن هناك نوعاً يعيد إنتاج نفسه بنفسه. يسمِّيه الآشوريون الفينيق وهو لا يعيش على الثمار والأزهار بل الصمغ الفوَّاح. عندما يعيش خمسمئة سنة يبني عشّاً في أغصان شجرة السنديان أو في قمّة شجرة النخيل. ولبناء العشّ يجمع المر واللبان والقرفة وَيجعل منها كومةً يضع نفسه فوقها فيموت لافظاً أنفاسه الأخيرة بين الطُّيوب. ومن جسد الفينيق الأب يظهر فينيق صغير فيعمّر كما عمّر سلفه. وعندما يكبر ويصبح قوياً يأتي بعشّه من قمّة الشجرة، (مهده وقبر أبيه) وينقله إلى مدينة هليوبوليس في مصر، ويضعه في معبد الشّمس".[2]

وجاء في معجم الأساطير: "طائر مديد العمر بعد مئات السنين يحترق في عشّه ويصبح رماداً ثُمَّ يلد من جديد. وهكذا في دورة أبدية. والفينكس رمز الأبدية".[3]

---

[1] – خضور، فايز، ديوان فايز خضور، المجلد الأول، دار الأدهم، بلا مكان وتاريخ ، ص43.

[2] – فولر، أدموند، موسوعة الأساطير، تر: حنّا عبود، دمشق، سورية، دار الأهالي ، 1997، ص 178.

[3] – شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معجم الأساطير ، تر: حنا عبّود، بيروت، لبنان، دار الكندي 1989، ص204.

والفينيق حاضرٌ في شعرنا العربي السُّوري الحديث بشكلٍ أو بآخر، وسواءٌ ذكر باسمه الصَّريح أم لم يُذكر. ففي قصيدة "مائدة لليأس" للشاعر علاء الدين عبد المولى نقرأ:

"يا طائراً يبقى من صوته وجدٌ
ترنَّم من خوالي القلبِ
ما غيرُ احتراق الحلم فيها

....

أعددت مائدةً لهذا الليل
أعددتُ مائدةً لترقص جوقةُ الموتى أمامي
ويقولَ يأسٌ في عظامي...
"لكِ يا منازل في القلوبِ مقابرُ
ما زارها بعد الجنازة زائرُ
حملوا رفاتاً واحتموا بظلالهِ
لم يبصروه وهو أفقٌ ماطرُ
رقصَ القتيلُ على حجارة قبرهِ
إذا راحَ ينهضُ من جبينه طائرُ
هذا وداع اليائسين، خطاهمُ
خلْقٌ، وموتهم فضاءٌ شاعرُ".
أعددت مائدةً
أتاني اليأسُ مؤتزراً جنوني
وكان القمحُ يتئمُ في شفاهي
أشرتُ إلى رمادي – كن معيني
وقلتُ أعِدْ نبياً يا متاهي

لأصعدَ من نثارٍ يحتويني...."[1]

في الفحص الزلزالي لهذا المقطع نجد هزّاتٍ أسطوريةً قصيرةً تصبُّ كلُّها في هزَّةٍ كبرى هي "الفينيق"، الطّائر الذي بقي منه الوجد، الاحتراق، الرفات أفقٌ ماطر، القتيل ينهض من جبينه طائرُ، أشرت إلى رمادي كن معيني، أعدْ نبياً، لأصعدَ من نثارٍ يحتويني،.... فكلٌّ هذه الهزّات تشير إلى نهوض الإله المفقود من رماده وعودة الخصب بانبعاثه – كان القمح يتئم في شفاهي – . وكأنّي بالشاعر "علاء" يتقمّص طائر "الفينيق" أو يتماهى فيه ليصوِّر حالة يأسٍ "إعداد المائدة لليل". يتوق إلى الخروج منها "أصعد من نثارٍ يحتويني..".

والشاعر د. صالح الرحّال يذكر "الفينيق" صراحةً في موقف حبٍّ ووجد في قصيدته "هذه الرَّقصة":

"حلمٌ في صحوتي، قوس قُزَحْ
يا سمائي وفرحْ
سأغنّي كلَّ ما فيَّ
إلى آخرِ ليلي
وأطيلُ النظرَ الصّاحيَ
عليَّ أتوصّلْ
لقياماتٍ توغَّلْ
فامدُدي ما بيننا جِسرَ تلاقِ
واحرقيني بالعناقِ
وابعثني بعدُ،
كالفينيقِ، من جَمْرِ احتراقي...."[2]

---

[1] – عبد المولى، علاء الدين، مراثي عائلة القلب، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص63.

[2] – الرَّحال، د. صالح، مسارات الوجع، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1999، ص24.

الشاعر يعيش حلمَ صحوةٍ، ويرى ألوان قوس قُزح، فيشعر بالفرح وينطلق بالغناء إلى آخر ليلة، وهو توّاقٌ للقيامة، للولادة الجديدة في لقائه مع الحبيبة، التي يطلب منها أن تمدَّ جسر التلاقي وأن تحرقه بعناقها فمن احتراقه سيُبعث من جديد كما يبعث طائر الفينيق من جمر احتراقه، إنّه التوق الإنساني إلى التجدُّد وهذا التجدُّد لا يكون إلاّ بالآخر، بحالة حبٍّ ووجد، يعبر عنها العناق حتّى الاحتراق، والهزَّة الأسطورية هنا تأتي واضحةً صريحةً في ذكر "الفينيق" كمشبّه به بعد أداة التشبيه الكاف، والمشبه هو الشاعر ووجه الشَّبه: الاحتراق والانبعاث من جديد.

إنّه نمط الغياب والعودة المقيم في أعماق اللاوعي الجمعي للبشرية وقد ورثناه من أقدم العصور، من طفولة البشرية.

ونمط الغياب والعودة يتراءى لنا كثيراً في غياب "يوليسيز" أو "أودوسيوس"، وانتظار زوجته المخلصة "بنيلوب" له، ثُمَّ عودته بعد مغامرات مروِّعة، وانقطاع أخباره. وأوديسيوس "ملك إيثاكا وزوج بنيلوبي، ووالد تليماك اسمه الروماني: أوليس ......رحلته المديدة إلى موطنه إيثاكا بعد الحرب الطروادية هي موضوع أوديسة هومر حيث يصف فيها النموذج الأكمل لرحلة المشقّة والعذاب والصّبر والتحمُّل.".

"والأوديسة: قصيدة ملحمية يونانية تقع في أربعة وعشرين باباً من الشعر المنظوم على التفعيلة الدكتيلية السداسية. تعزى لهومر. والكتاب يسجّل الأيَّام الخمسين الأخيرة من عشر سنوات تيه حاول فيها أوديسيوس العودة إلى وطنه بعد حرب طروادة".[1]

وقد عاد متخفياً في هيئة شحّاذٍ وقضى على خاطبي زوجته المخلصة بنيلوبي واستعاد حكمه على إثياكا. وفي قصيدة "زليخة ... بالملح ترسم عينيها" للشاعر

---

[1] – شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معجم الأساطير ، تر: حنّا عبود، بيروت ، لبنان، دار الكندي 1989 ، ص185.

فايز خضور تتراءى لنا صورة "أودسيوس" خلف صورة الشاعر في رحلتـــه إلـــى حبيبته:

"تعرّيتُ للبحرِ،
أفعمني المدُّ،
ناضلتُ في وجعِ الموجِ
قارفتُ اسفنج بوحِ الغواياتِ،
شاركني الزّادَ سربُ النوارسِ،
بحَّارة الضَّوءِ
مورسْتُ،
أسلستُ خطوَ التوغُّلِ،
كابرْتُ،
– رغم صراخِ الرجوع المجلجلِ –
أوغلتُ،
لُجْتُ شفاهَ الجداولِ، لهّاجةً بالشماتاتِ،
قاومْتُ خدشَ التضاؤلِ،
أبحرْتُ،
عطَّلتُ سمْعَ المساماتِ بالملحِ....
صارَ الصدى في الصميمِ ارتطاماً.
–هو الطَّلقُ حين الولادةِ–
ما ريْتُ.
–لا زال حدو القوافلِ في البالِ،
يهمي حراباً.–
تخاذلْتُ،
آهِ انكفأتُ إلى الشَّطِّ.
علّكَ تستنطق الرّمل عنّي.

تفاءلتُ،

أحسستُ وهجَكَ في كلِّ صوبٍ:

منارات رصدٍ.

ووجهكَ يملأ نُسْغَ النسائمِ،

بالقتلِ:

هرولْتُ، هرْولتُ،

أرهقتني بالوصول....!!

ترهّلتُ، مرَّ بعمري ضيوفٌ،

"أحبّاءَ كانوا"

وكنتُ افتراس الأزاميلِ،

تنغيصَ دوَّامة السَّعي،

وهمَ سرير الأمومةِ،

حشو كياني رماد الفتوحِ المباغتِ،

خُدِّرتُ،

كانت تجولُ بقلبي،

خيولُ النُّعاسِ الهجينهْ... !!

لماذا تراخيتُ بالصدِّ،

أنهكتُ ظهرَ النواقيسِ قهراً.

وشيّعتُ نعشَ الفصول ..؟!

أوانَ العصافيرُ تسكنُ جنحيكَ،

تُدمنُ ترنيقةَ الغمضِ،

تنقرُ حبّاتِ عينيك، غُنْجاً،

وتولمُ للزغبِ رمشكْ

أحييكَ، ما عادَ غيرُ دمِ الأرضِ يرعشُ دنياكَ،

فجِّرْ مناهلكَ القرمزياتِ،

عُبَّ اشتهاءً،

وعمِّدْ خطاياكَ بالإثمِ،

هشّمْ جرار التَّمني

ولوِّن على عِطْفةِ العشبِ نقشكْ...!!

أحييك مجدَ حضورٍ خصيبِ الجِبلَّةِ،

حقلاً طليلَ الحواكيرِ،

أسعفْ هطولَ الرؤى بالقبولْ ....

حبيبي ...."[1]

فلم أمسكْ بكفيَّ الشُّعاعْ بعد رحلة معاناة مريرة محفوفة بالمخاطر وصل الشاعر "أوديسيوس" إلى حبيبته "بنيلوبي" فحيّاها تحية مجد الحضور الخصيب الجِبلَّة وطلب منها أن تسعفَ رؤاه بقبولها، فهو قد عاد إليها متخفيّاً. وهذا الحضور – العودة بعد الغياب – كان ثمرة نضالٍ في بحرٍ شارك فيه النّوارس طعامها، وكابر على نفسه على الرغم من الصُّراخ المجلجل في أعماقه بالعودة، ولكنّه كان موقناً أنَّ عذابه – هو الطلق حين الولادة – وهو الذي كان يحسُّ وهج الحبيبة في كلِّ جهةٍ، وكأنه منارات رصد تضيء له طريقه، ترهّل، خُدِّر، وجالت بقلبه خيول النُّعاس، ولكنّه عاد بعد هذا الغياب المرير ليحيي حبيبته تحية الحضور الخصيب.

والشاعر نزار بريك هنيدي في بحثه عن الفجر الموجود أصلاً في عيني الإنسان، يفوق السندباد وأوديسيوس "عوليس" في مرحلة ضياعهما لأنَّه الباحث في الخارج عن شيء موجودٍ فيه، يقول في قصيدة "لا تطفئ الفجر":

"ومتى تؤوب من السفرْ

–البحر أغواني

فمزَّقت الشراعْ

---

[1] – خضور ، فايز ، أمطار في حريق المدينة، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1973، ص142–146.

واللّيلُ أعماني

فغابتْ كلُّ أبراجِ القلاعْ

والحيرة ارتعدت على شفتيَّ

ترسمُ وشمَ آلهةِ الضَّياعْ

-أو ما عثرت على شعاعْ

يهديك في تلك البقاعْ؟!

-البحر أغواني

وذاك الليل أعماني

- ماذا تقول الريحُ للأمواجِ؟

- سرٌّ لا يُذاعْ

- إني غرقتُ لأجلِ سرٍّ لا يُذاعْ

مني، بعرضِ البحر، ضاعْ

ساءلتُ عنه (سندبادَ)

فراحَ يجهش بالبكاءْ

وسألتُ (عوليساً)

ففرَّ من السؤال

وعاد يبحرُ صوبَ أرضٍ

لا تغطّيها سماءْ ...."[1]

إنّها مفردات رحلة "يوليسيز" أو "عوليس": إغواء البحر، تمزُّق الشراع، الليل المعميِّ، آلهة الضياع، الريح، الأمواج... مع ذكر "عوليس" و"سندباد" بالاسم لما يوحيه الاسم من دلالاتٍ، ولكنَّ الشاعر هنا لم يكن يبحث عن الوطن الضائع أو الحبيبة المفقودة، لكنّه كان يبحث عن الفجر، فجر الضّياء والحرية.

---

[1] – هنيدي، نزار بريك، البوابة والريح ونافذة، حبيبتي، دمشق، سورية، 1977، بلا مكان ، ص42-43.

وهذا الفجر في عينيه، وليس خارجهما، وكم ذكّرني هذا الموقف بموقف الشاعر إيليا أبو ماضي في بحثه عن السّعادة في قصيدته "العنقاء":

" وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى   أن التي ضيعتها كانت معي"[1]

مع التأكيد أنّ "سندباد" رمزٌ للقلق الكوني، للغربة، للضياع، وليس نمطاً منزاحاً للمخلص أو المنقذ، وهذا قد يعني اضطراباً في الانزياح، اضطراباً في إلباس النّمط الأولي لشخصياتٍ تضيق به أو لا يناسبها، أو تكون الدلالة غير واضحة.

وأكثر ما يبدو أو يتراءى هذا النمط الأولي – الغياب أو الرحلة – ثم العودة والانبعاث – في القصائد التي تؤرِّخ فنياً للشهيد أو الشهادة، فالأشبال ينادمون الشّهيد في جِنان الخلود "السّامق الأخضر" في قصيدة "الشهيد" للشاعر فايز خضور:

"نادمني الأشبالْ
في السّامق الأخضرْ
قالوا: الثرى ما زالْ،
قرنفلاً أحمر°"[2]

فالتّراب ما زال وروداً حمراء تتفتحُ من دم الشَّهيد، وهي تؤذن بعودته، كما تبشّر شقائق النعمان بعودة "دموزي أو أدونيس ...."

وفي (بطاقة إلى شهيد) للشاعرة فادية غيبور يتراءى أيضاً "تموز، أدونيس ...." مع ذكر السّيد المسيح صراحةً تقول:

"سلامٌ على وردِ نارِكَ
هذا الذي يسبِّح الموتَ بالأغنياتْ
سلامٌ على صحوةٍ تشتريكَ
بومض دمٍ لا ينامُ وحيداً

---

[1] أبو ماضي ، إيليا، الجداول ، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين،ط2، 1960 ،ص10

[2] – خضور، فايز، الرصاص لا يحب المبيت مبكراً، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1980، ص76.

ولا يستريحْ

سلامٌ على عاشقٍ صارَ في الزمنِ المستباحِ

وريثَ المسيحْ

سلامٌ على زهوةِ المائساتِ من الحورِ

تشمخُ قربَ ضفافِ ربيعكَ

يوم تهاطلتَ فوقَ المروجِ اخضراراً

وضعتَ نهاراً ....

وأوقدتَ عبرَ صفاءِ العيونِ

مرايا التوهُّج .. نار النَزيفْ

كنت الندى

والغدا

والضّريحْ"(1)

فالشهيد أيقظَ في خاطر الأرض حلم ارتواءٍ "الأرض ارتوت بدماء أدونيس في الخريف فأخصبت في الربيع، والشَّهيد بورد نارِهِ يسبِّح الموت بالأغنيات، والصَّحوة تشترى بومض الدَّم، والشّهيد وريثُ المخلِّص السَّيد المسيح، والشَّهيد تهاطلَ اخضراراً وصاغ نهاراً، والشهيد هو النّدى والعطاء هو المستقبل والغد، وهذه المفردات كلُّها توحي بإله الخصب والانبعاث الذي يغيبُ ثمَّ يعود حاملاً الخضرة والخصب والحياة "دموزي، تموز، أدونيس ....".

والشاعر أيمن أبو شعر يؤكّد أنّ الشهيد سيعود من الجهات كلّها كما يعود إله الخصب والانبعاث وإن لم يسمّه باسمه الصَّريح:

"أيقالُ مات

والعشقُ هل يمضي سدى؟

ويقال مات؟

---

[1] – غيبور، فادية، مزيداً من الحب، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1997، ص55- 56.

مَنْ ذا يمزِّق بوحَ عطرٍ بالمدى
سيجيء من كلِّ الجهاتْ
يرتقي للغيم أبراج التبخُّر
عائداً
هو دورة الميلاد تبدؤها النهايةُ،
بالبداية للمسار.
وهو انتصار الطفرة الحبلى،
بتكوين المدارْ
خلع التجسُّدَ وارتدى،
ونأى، بدا برحيله فينا ... إلينا...
صارنا.... صرْناه وابتدأتْ خطانا
في مداه
فعاد فينا وابتدا
أيُقال مات؟
أيقال ماتْ؟
سيجيء من كلِّ الجهاتْ"[(1)]

إنّ إله الخصب الانبعاث يتراءى خلف هذا الشهيد، فهذا الشهيد سيعود من الجهات كلّها. فنهايته "رحيله إلى العالم الآخر والعالم السفلي" بدايةُ ميلاده، ومجيئه مرتبط بارتقائه الغيم "الخصب"، وهو فينا وإن بعد عنّا "رسوخ الأنماط الأسطورية الأولية في الذاكرة الجمعية للبشرية كما رأى "كارل غوستاف يونغ"، وهنا يبرز الاستفهام الاستنكاري "أيقال مات" متكرِّراً لتأكيد عودته إلى الحياة من الجهات كلّها "في الغيم، في الشعب، في الورد ...."

---

[1] –أبو شعر، أيمن ، انتحار الدولفين، دمشق، سورية، دار الطليعة الجديدة، ط1 بلا تاريخ ص 3.

ويعدُّ أدونيس من أوائل الشعراء العرب السوريين الذين برز لديهم نمط الإله الغائب والولادة الجديدة في شعرهم، وتسمية نفسه بأدونيس منذ انطلاقته الشعرية انعكاسٌ لهذا النمط وهذا ما دفع ريتا عوض إلى القول:

"ولعلَّ نموذج الموت والانبعاث، وجد التعبير الأمثل عن ذاته في شعر أدونيس".[1] وهي تقول موضّحة "كان أوزيريس وتموز وأدونيس وآتيس، إلهاً واحداً، وإن اختلفت أسماؤه بحيث يستحيل التفريق في الطقوس التي تدور حول ما يتصل منها بتغير في الإنسان أو تحوُّلٍ في الطبيعة. وقد عبدته الشعوب الشامية التي سكنت بابل / سورية".[2]

فأدونيس الاسم الذي غلب على الشاعر أحمد اسبر، إلهٌ سومري يموت كلَّ عام ويبعث من جديد، إذ أصبح إله الخصب، وفيه تتحد جواهر الطبيعة والإنسان، فيكون الانبعاث العفوي. يقول أدونيس:

"للموت يا فينيق، في شبابنا
للموت في حياتنا
منابعٌ، بيادرٌ
ليس رياح وحدةٍ، ولا صدى
القبور في خطوره،
وأمسِ مات واحدٌ،
مات على صليبه،
خبا وعاد وهجه،
كان يُرى بحيرةً من كرز.
حريقةً من الضّياء، موعداً.

---

[1] – عوض، ريتا ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1978، ص140.

[2] – المرجع نفسه، ص41– 42.

خبا وعاد وهجه.

من الرمادِ والدّجى تأجّجا ...

وها، له أجنحةٌ بعدد الزهورِ في بلادنا

بعدد الأيام والسنين والحصى،

مثلك يا فينيقُ فاض حبُّه،

علا، أحسَّ جوعنا له، فمات

مات باسطاً جناحه،

محتضناً حتى الذي رمده.

مثلك يا فينيقُ

يا حاضن الربيع واللهبْ

يا طيري الوديعَ كالتَّعبْ

يا رائد الطريق".[1]

إنّ الهزّات الأسطورية التي يلتقطها الفحص الزلزالي في هذا المقطع الشعري تؤكِّد نمط الموت والانبعاث ومقولة الخصب التي تنطلق من اليباب، والحياة الجديدة التي تبدأ من الموت، هذا النّمط الذي تجسَّد في اللاّوعي الإنساني أو الذاكرة الجمعية للبشرية. فشكّل حقيقةً إنسانية مطلقة تجاوزت في جوهرها الفروقات العرقية والزمانية.

"للموت في حياتنا منابعٌ، بيادرُ / أحسَّ جوعنا له، فمات / مات باسطاً جناحه/ يا حاضن الربيع واللهبْ ...". إنّه أحسّ جوعنا له، توقنا إلى المخلّص، فمات كي يعود حاملاً الخصب والحياة الجديدة "الربيع". وهذا يعني استمرار حياة الإنسان وتجدُّد الطبيعة.

[1] – أدونيس، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول، بيروت، لبنان ،دار العودة ، ط5، 1988، ص159-160.

وأرى أنّ الشاعر عندما يطلق صرخات التّحدي في مواجهة الموت فـإنّ هـذا الموقف ينبع من إيمان بالتجدُّد، ينبع من نمطٍ أسطوري راسخٍ في أعماق اللاّوعـي البشري، في الذاكرة الجمعية عن عودة الربيع بعودة إله الخصب إلى الحياة، يقـول نذير العظمة:

"لا يا ظلام ويا رياحُ
لن تنطفي شعل الحياه
لا لن يملّ فمي الصلاة
وغداً غداً
بالحبّ أطلع في ربيعي والأرض أرضي
عزّة نبتت جباها
وبشعبها انتصبتْ إلاها".[1]

ويبقى الشهيد في شعرنا العربي السوري الحديث الصُّورة الأبهى المتجلِّية لنمط الغياب والعودة، الموت والانبعاث، فالخصب يبدأ من رماد الشهيد، والحياة تنطلـق من غياب جسده.

يقول الشاعر علي سليمان:
"لم يمتْ
إنّما هطلت غيمة الجسدْ
لم يمتْ
إنّما ذاب في المدى،
وتحلّل في النبتِ والرّيح،
وارتدى معطف النَّدى.
لم يمتْ، إنّما أطلق فجرَ توهُّجه
في مدار الأبدْ

[1] – العظمة، د. نذير، سوناتا في ضوء تشرين، بلا مكان وبلا تاريخ نشر ، ص136.

لم يمتْ،

إنّما جاء لاغيا لغة الموتِ،

مطلقاً طائر الحلم والصّحو،

فوق سهوب الرماد تاركاً خلفه موته،

تاركاً ما ترمّد من جسمه،

ورقاً يخرج من ضرْبَة الموت لابساً شهوة الأرض،

فجر البساتين،

يانعاً في حقول الغرقْ،

ساكناً رعشة البَرقِ،

منتعلاً شهقة الرّعدِ،

محتضراً في احتضانِ الشفقْ،

موقداً في ثياب الرمادِ،

في جسد الموت، نار الحياة...

لم يمت،

إنّه الآن يمسك أشلاءه ويوقدها،

في انطفاءِ الدروب،

يكسر دائرة الموت يخرجُ من موتِهِ،

يضرم نار الحياة بأزماننا،

وأشلائنا،

يفتح سجن الجهات"[1]

فالصّفات التي يسبغها على الشهيد هي صفات إله الخصب والانبعاث سواءٌ كان تموزاً أم أدونيس، أم بعلاً، أو أوزيريس...

---

[1] – سليمان، علي، قراءة في الظلام، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1996، ص76– 78.

"الخلق، الخصب، الانبعاث، الخلود، الأبدية ..." وأبعد من ذلك لقد دخل الشاعر في تفصيلات جزئية تخصُّ إله الخصب ولانبعاث "البرق ومضته الرعد صوته، المطر نعمته، الغيوم مركبته ...." ساكناً رعشه البرق / منتعلاً شهقة الرعد / مشتعلاً في اختضار الشفقْ / وأيضاً تتراءى صورة طائر الفينيق بمشاهدها الجزئية / إنّه الآن يمسك أشلاءه ويوقدها / يكسر دائرة الموت يخرج من موته/. وهنا أشارك الأديب جبرا إبراهيم جبرا قوله في كتابه

"النار والجوهر ":

"فالأرض الخراب يأتيها الدم ليبعث القمح والعنب والتراب الذي هو كفنٌ هو أيضاً "بيت رحم" فالأرض ليست مقبرة الأحياء في النهاية، بل هي "مولد حصاد"....... وتتنوّع عملية اكتشاف الجدب في النفس الفردية والجماعية، واستصراخ البعث . الأرض والمياه هما تموز، وتموز هو المسيح، والمسيح هو الإنسان، هذه المعادلة الرمزية هي الأساس في كلّ قصيدةٍ تقريباً "[1].

ودائماً يتجلَّى الشتاء موسم حزنٍ لأنَّه موسم غياب إله الخصب في الذاكرة الجمعية والشاعر فايز خضور يرجو موسم الحزن هذا غيمة صحوٍ، يرجوه رفقاً ولو مرّة واحدة شتاءُ....

رجوتك يا موسم الحزن غيمةَ صحوٍ
وشبّك عروق الرياحْ.
ترفَّقْ ولو موسماً بي، فظلّي تلاشى على الأرصفهْ
ولا كوخَ، لا جمرةٌ ضمّها موقد.[2]

وميثة الشتاء المرتبطة بالغياب ترتبط دائماً بميثة الليل، بكآباته وصحاريه المعنوية التي قد لا تعد بسحابةٍ ممطرة ولذلك يضع اليأس رحاله، وتخيِّم الكآبة

---

[1] جبرا ابراهيم جبرا، النار والجوهر، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط3 1982، ص38.

[2] – خضور، فايز، ديوان فايز خضور، المجلّد الأول، دار الأدهم، بلا مكان أو تاريخ ، ص 13.

المرتبطة بالليلِ، يقول الشاعر علاء الدين عبد المولى في قصيدة قـصيرة بعنـوان (سؤال)

"مَنْ علّم الليلَ الكآبهْ؟
مَنْ أشعلَ الذِّكرى لتطفئها الكتابهْ
مَنْ كوَّن الصَّحراءَ في قلبي وسافرَ
دون أن يعطيه ميعادَ السَّحابةْ؟[1]

وفي قصيدة "موت القمر" يقيم الشاعر فايز خضور جنّازاً كاملاً للطبيعـة، ممَّـا يوحي أنَّ موت القمر ما هو إلاّ موت الإله أو غيابه، وربَّما كان الشاعر كـولردج يقصد هذا النمط الأولي الأسطوري عندما قال:

"حسبما نكسَب يكون العطاء
والطبيعة لا تعيش إلاّ في داخلنا
نحن ثوب عرسها، ونحن كفنها "[2]

يقول فايز خضور:

فاجأتني السنبلةْ:
ما لهذي الشمسِ غابت قبل إيذان الكسوف؟
قلت: لا أدري،
استشيري طالعَ النجمِ،
لعلَّ الصَّاعقةْ.
أخجلتها، فتوارت مرهقهْ.
أو لأمرٍ يشبه الحزنَ.

---

[1] – عبد المولى،علاء الدين،مراثي عائلة القلب،دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص29.

[2] – عبود، حنا، النحل البري والعسل المر، دمشق، سورية، وزارة الثقافة 1982، ص95.

وقد ترجمها حنا عبود من قصيدة "djection" المنشورة في كتاب " The penguin book of english verse"
Edited by john Hayward p:258

على فقد عزيزٍ،

لبست ثوب الحدادْ.

لست أدري المفجعَ القاهرَ.

لكنْ،حاوري الغيم الذي غطَّى البلادْ

وشوشيه باحترازٍ، وابخلي بالأسئلهْ.

علَّة ينبيكَ عن كُنْه الخبرْ

ربما يعرف بعضاً.

من مزاج الكونِ،

عن سرّ السّوادْ.

زحفَ الغيمُ ثقيلاً

كامدَ الوجهِ

غضوباً ....

صرخ الرّعد ُ بنا:

"مات القمر ...."[1]

الشاعر هنا يلبس الطبيعة كفنها لماذا؟ لأمر ٍ يشبه الحزن على فقد عزيزٍ، وهذا غير بعيدٍ عن صرخة الرَّعد "مات القمر" وبموته، بغياب إله الخصب الراسخ في الأعماق حلّت أثواب الحداد، تعكِّر مزاج الكون بالسّواد، بدا الغيم ثقيلاً، كامدَ الوجه، غضوباً، وكان الرَّعد يصرخ "مات القمر" أو"غابَ أدونيس، أو بعل ، أو تموز...."

بينما ترتبط ميثة الربيع بالعودة من رحلة الغياب، يرتبط الخصب بانبعاث إلهه، وهذا ما يكون في آذار، الذي يتراءى في "ثناء لوجهٍ ربيعي":

آذارُ ينهضُ في الصَّباح، ويفتح الشبَّاك للذكرى،

---

[1]– خضور، فايز، الرصاص لا يحبُّ المبيت مبكراُ، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص 40– 41.

فأقرأ وجه سيّدةٍ دعتني مرَّةً جسراً لرحلة موسمٍ
بالخضرة الّزرقاء مغتسلٍ،
فقلتُ الجسرُ نرفعه معاً.
آذارُ ينزلُ في العيونِ غمامةً
ويسوق في الشّريان حقلَ قصائدٍ.
آذارُ حمْدُ للزّهورِ وكم رفعتُ لزهره شكراً
وحمدا
أثني عليك بما وُهْبتُ
حشائشُ البركاتِ بين يديَّ تندى
أثني على أفقٍ بياضيٍّ يفسِّرُ ظلْمةَ الشَّهواتِ
يعطي بوحنا المكبوت بعُدْا.
... وعلى كلامِ أيائل نفرتْ
وأحصنةٍ سرتْ تستشرفُ الأسرار بين يديْ إله
مدَّ عشبَ الحبّ في الأحجار مدَّا .
..... وعلى رحيل شفاهِ كوكبةِ الأنوثةِ في ينابيعِ الرّبيع،
وكانت الأنثى تحاول أن تصوغَ لمعجزاتِ الروح حدًّا
أثني على آذارَ.
ينسج في رؤانا بضعَ أسئلةٍ،
ويطلبُ من نشيد الحبّ ردًّا......"[1]

فآذار في القصيدة، ليس آذار الشهر الذي نعرفه من شهور السَّنةِ الميلادية، وإنَّما هو آذار إله الخصب والانبعاث الذي تتجلَّى تباشير عودته في شقائق النعمـــان، دم أدونيس أو تموز الذي سُفكِ في الخريف وشربته الأرض واختمرت به، فآذار ينهض

[1] – عبد المولى، علاء الدين، مراثي عائلة القلب، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب1990، ص26-27.

في الصباح ويعيد الشاعر إلى ذكرى سيدة دعته لرحلـــة موســمٍ –عـــشتار – أو – إينانا– هذا الموسم مغتسل بالخضرة، وآذار حمْدٌ وشكرٌ للزهور، والـــشاعر يرفـــع للزهر شكراً وحمدا لأنّه تباشير عودة – أدونيس – وتبرز هنا مفـــردات العـــودة، الخصب والانبعاث: الحشائش، الأيائل، استشراف الأسرار بين يـــدي إلـــه، ينـــابيع الربيع، الحبّ والأنثى– عشتار – هي التي تصوغ لمعجزات الرُّوح حدًّا. وهذا مـــا يدفع الشاعر إلى الثناء على آذار عّدة مرّاتٍ.

وتتداخل صورة الغياب التي يمثّلها نمط إله الخصب مع غياب النبي يوسف في الحبّ "البئر" وقميصه الملطّخ بدمه شكلاً وزوراً وبهتاناً، فغيابهما خريفٌ، وعودتهما ربيعٌ إنّها رؤيا الشاعر محمدّ وليد المصري في قصيدته "قراءة في كفِّ الوطن "

"رأيتُ الذي غاب عنّي،
وما عادَ.
فاهجرْ خريفَ التخوُّفِ،
واسكبْ ربيعَ الطُّلا.
فالمساءُ الشفيفُ حريرْ..
يندّي اليبيسَ،
ويأتي الحبيسُ جنوناً،
فهذا قميصُ الذي غيَّبوهُ.
أحبُّكَ،
خذني إليَّ،
فقلبي ضريرْ.....[1]

---

[1] – المصري، محمد وليد، عسيب امرئ القيس وعسيبي، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 2002، ص 83– 40.

فخريف التخوُّف ارتبط بالّذي غاب ولم يعدْ، وربيع الظّبية – الحبيبـــة– ينـــدّي اليبيس حين يأتي الحبيسُ – الغائب و المغيَّب جنوناً ، وقميصه يدلُّ عليه "يوسف في الجبِّ "

إن ميثة الشتاء تجتمع دائماً في شعرنا السوري الحديث مع ميثة المساء أو الليل ويكون الحزن حاضراً لأنَّ إله الخصب غائبٌ، لنقرأ في "حقائب البكـــاء" للـــشاعر نزار قبّاني:

" إذا أتى الشتاءْ
واغتالَ ما في الحقلِ من طيوبِ
وخبأ النجومَ في ردائهِ الكئيبِ
يأتي إليَّ الحزنُ من مغارة المساءْ
يأتي كطفلٍ شاحبٍ غريبِ
مبلّل الخدَّين والرِّداءْ...
وأفتحُ البابَ لهذا الزائرِ الحبيبِ
أمنحه السرير والغطاءْ
أمنحه ... جميعَ ما يشاءْ

*****

من أين جاء الحزنُ يا صديقتي
وكيف جاءْ؟
يحملُ لي في يده
زنابقاً رائعة الشُّحوبِ
يحمل لي
حقائب الدُّموع والبكاءْ"[1]

---

[1] –قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، بيروت، لبنان، منشورات نزار قباني، 1979، ص473.

فاغتيال ما في الحقول من طيوب من قبل الشتاء، وتغطية النجوم برداء الكآبة، والحزن القادم من مغارة المساء، والشُّحوب، والدموع، والبكاء، كلٌّ هذه المشاهد تشكّل لوحة غياب إله الخصب إلى حين.

أمّا ميثة الربيع فتلتقي ميثة الفجر أو الصباح ويكون الفرح حاضراً لأنَّ إله الخصب قد عاد، ودليل عودته: نجمٌ يشعُّ أو دمُ يضيئ أو ينابيع تتفجَّر. يقول الشاعر حسَّان الجودي في "قصائد حبٍّ".

"إن شعَّ نجمٌ سوف أتبعه
وإن دمه أضاء الليل من حولي
سأمشي نحو اسمك يا حبيبي
باسم اسمك يا حبيبي تورقُ الأغصانُ
تصعد من سديم الطينِ كوكبةُ الشُّموسِ.
إلى الينابيع القصيَّة
ألفُ مرآةٍ تؤمُّ كواكبي السَّوداءَ
ألفُ مدينةٍ تمشي إلى الضوءِ الغريبِ
جهرْتُ باسمكَ يا حبيبي
حمَّلتْ جسدي الحمائمُ
سرتُ في فلك الأريج
تمنّعتْ جهةٌ أمامي فاجترحتُ بنوءتي
من أمرِ اسمكَ يا حبيبي يقرأ الحجرُ الغشيم أصابعي
من أمرِ اسمكَ يقمع الطين الكريمُ عناصري
ويحدُّ بي نهراً مطيعاً
باسم اسمكَ يا حبيبي
أعبرُ النهر المقدّسَ
يفرح الأطفال بالورق الملوَّن والعرائسِ

والنبيذُ يغبَّ من رؤيا الصليبِ:
إن شعَّ نجمُ سوف أتبعه
وإن دمُهُ أضاءَ الليلَ من حولي
سأمشي نحو اسمك يا حبيبي".[1]

الشاعر هنا يلبس ثوب النّمط الأسطوري الأولي لحبيبه، فالإله العائد والحبيب واحدٌ، ومع العودة تبرز ميثة الربيع "إيراق الأغصان، كوكبة الشموس، الينابيع، الأريج، الفرح وعبور النهر المقدَّس ......" إنّها عودة الحياة في الربيع بكلِّ ما يحمله الربيع من دلالات الخصب، والفرح والحياة .. ولا ننسى أبداً أنَّ "دمه أضاء الليل من حولي"، دم الإله الذي أُريق في الخريف أخصب الأرض في الربيع. مع الانتباه إلى عبارة مفعمةٍ بالدلالة "والنبيذ يغُبُّ من رؤيا الصليب" فالنبيذ هو دم المسيح في دلالته المعنوية الروحية كما الخبز هو جسده.

"ولكن من أكل جسدي وشرب دمي فله الحياة الأبدية" "يوحنا"6[2]

ولعلَّه من المفيد أن أذكر بقول نور ثروب فراي:

"ومن هنا كان المبدأ الأسطوري أو المبدأ البنيوي المجرّد للدورة هو استمرارية الهوية في الحياة المفردة من الميلاد إلى الموت واستمراريتها من الموت إلى البعث. وتتدرج كل الأنساق الدوَّارة تحت هذا النسق من التكرار الرتيب، نسق موت الفرد وبعثه هو نفسه وهذا الاندراج أو ثق في الثقافات الشرقية منه في الغرب.[3]

ويؤكد نور ثروب هذه الرؤية في كتابه "الماهية والخرافة" شافعاً رؤيته الشكل الأسطوري للإله المحتضر، يقول:

---

[1] – الجودي، حسَّان، حصاد الماء، بلا تاريخ أو مكان، ص 71– 72.

[2] – الكتاب المقدَّس، العهد الجديد، يوحنا 6 ، ص251:

[3] – فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر: د. محمد عصفور، عمان، الأردن، الجامعة الأردنية 1991، ص52.

"إنَّ الشعر في استعماله للصور والرموز كما في استعماله الأفكار يسعى وراء ما هو نموذجي ومتكرِّر وهذا هو السبب الذي جعل الدورة الطبيعية قاعدةً لتنظيم الصّور المجازية للعالم المادي طيلة تاريخ الشعر. لقد ساعد تعاقب الفصول وأوقات النهار، وفترات الحياة والموت على تزويد الأدب بخليط من الحركة والنظام، ومن التغيير والتناسق الذي تحتاج إليه جميع الفنون. وهذا يفسِّر الأهمية في الرمزية الشعرية للشكل الأسطوري المعروف بالإله المحتضر الذي يمثّل دورة الطبيعة، سواءٌ أكان هذا الإله أدونيس أو بروز بين أو أي شكل آخر من أشكاله المتعدّدة"[1]

ويضيف (الشعار التقليدي للإله المختصر هو الزهرة الحمراء أو الأرجوانية).[2]

ويقول جوزيف كامبل:

"وإذا ما جاء يومنا للانتصار على الموت، فإنَّ الموت يعود من جديد، ونحن لا نستطيع أن نفعل شيئاً سوى أن نصعد إلى الصّلب من أجل أن نقوم ثانيةً، أو أن نمزّق أنفسنا إرباً إرباً لكي نعود ونولد من جديد".[3]

ولكن البطل لا ينتصر على الموت فحسب، وإنمَّا تكثر تلوينات وتنويعات هذا النموذج البدئي – الإله الغائب بالموت المتجدِّد بالولادة – فينزاح إلى الأب، إلى البطل، و البطل كما يقول جوزيف كامبل:

"البطل هو ذلك الإنسان، سواءٌ أكان رجلاً أم امرأةً، الذي لديه المقدرة على أن يكافح من خلال حدوده الشخصية والتاريخية والمكانية في سبيل الأشكال الإنسانية

---

[1] – فراي ، نورثروب، الماهية والخرافة،تر: هيفاء هاشم، دمشق، سورية، وزارة الثقافة 1992، ص 91-92.

[2] – المرجع السابق، ص 93.

[3] – كامبل، جوزيف، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دمشق ، سورية، دار الكلمة، ط1، 2003، ص 29.

التي تتمتّع بالصلاحية المطلقة أمّا رؤاه وأفكاره وإلهاماته فتاتي نقيّـــةً منبثقـــةً مـــع المنابع الأولى للحياة والفكر الإنسانيين. ومن هنا فهي حاسمة لا تردّ".[1]

فبروميثيوس الإغريقي تحدَّى الآلهة ليجلب للبشر سرَّ النار، وكان بروميثيـــوس موضوعاً مناسباً للشعراء، لقد قدَّموه صديقاً للجنس البشري، تحدَّث باسمهم ودافـــع عنهم عندما عزم جوبيتر أن يقف ضدَّهم، وهو الذي علَّمهم الحضارة والفنون. لكنَّه بعمله هذا خرق إرادة جوبيتر فجلب نفسه غضب حاكم الآلهة والبشر.

لقد قيَّده جوبيتر إلى صخرة في جبل القفقاس، حيث ينهش نسرٌ كبده نهاراً فينمو ليلاً. وكان في مقدور بروميثيوس أن يضع حدّاً لعذابه في أيِّ وقت وذلك بالخضوع لسيدّه، فقد كان يخبِّئ سرّاً يزعزع استقرار عرش حوبتر، فلو فشاه له لشمله فـــوراً بعطفه وعفوه إلا أنّه أبى أن يبوح به فغدا رمزاً للصمود في وجـــه الآلام المفجعـــة وقوّة الإرادة التي لا تستسلم للاضطهاد."[2]

وأرى أنَّ الشاعر عبد القادر الحصني كان يتمثّل في أعماقه – بروميثيـــوس – عندما تحدَّث عن نفسه في قصيدته (الشاعر) التي يتحدّى فيها الموت وأول ما يذكر من ملكات الشاعر: النار، يقول:

من حطامي إذا تهاويت عندي
ما يندَّي الأسى
ويزهى الخرابا
فجدي أيَّ نعمةٍ ليَ أن أرجوَ
أو أيِّ نعمةٍ أنْ أُهابا
أنا للموتِ سوف أرثي
أتاني مُبرقاً مرُعِداً

---

1 – المرجع نفسه، ص31.

2 – انظر ، فولر، أدوند، موسوعة الأساطير، تر: حنا عبود، دمشق ، سورية، دار الأهالي 1997، ص 24.

وخزيانَ آبا

مَنْ تظنّيه أن يقطِّع أوصالي

إرباً..إرباً

فأغدو ترابا؟

منْ تظنّيه ..فهو لا يعرف الشاعر ناراً

وسوسناً

ومُلابا

– وكتاباً...

أنا السماواتُ ضُمَّت في كتابٍ،

هيهات تطوي الكتابا".[1]

إنَّ تحدِّي الشاعر هنا يذكّر بتحدِّي – بروميثيوس– لجوبيتير – وثقة هذا بنفسه تذكّر بثقة ذاك، فعنده من حطامه إذا ما تهاوى ما يبعث النّدى والفرح في الحزن وما يعمِّر الخراب وهو معلّم الحضارة والفنون – وهو لا يخاف الموت وإنمّا يرثيه، وكأنّ الموت مات أو ذُعِرَ الذعرُ كما يقول المتنبي – وكيف للموت أن يقطعه إرباً إرباً والشاعر نارٌ وسوسنٌ فهو معلّم الحضارة والفنون كما أسلفتُ، بل هو عوالم رحبةٌ وآفاقٌ لا حدود لها وضعت في كتابٍ فمستحيلٌ أن يموت هذا الكتاب، أن تموت الحضارة الإنسانية وأتذكَّر هنا – في هذا السياق – قول – جان بيبرفيرنان– في كتابة "الكون والآلهة والناس".

"فالنار علامةٌ فارقةٌ على الثقافة الإنسانية إذ إنَّ هذه النار البروميثية التي اختلسها بالحيلة هي نارٌ تقنيةٌ، عملٌ عقليٌ يميّز الرجال من البهائم، ويخصُّهم بوصفهم كائنات متحضّرة.

---

[1] – الحصني، عبد القادر، ماء الياقوت، حلب ، سورية، مركز دار الإنماء الحضاري، ط2 ،1998 ، ص 89– 90.

ومع ذلك لّما كانت هذه النار إنسانيةً على نقيض النار الإلهية فهي بحاجة إلى أن تتغذّى لتعيش، وترتدي كذلك مظهر حيوان متوحشٌ لا يستطيع أن يتوقّف حتّى يفلت من عقاله. إنها تشوي كلَّ شيء، إنّها نوعٌ من الوحش الضّاري الجـائع لا يـشبعه شيء.

وتدلُّ النار بطبيعتها المبهمة إبهاماً خارقاً للعادة على خصوصية الإنـسان إنهـا تذكر دون انقطاع وفي آنٍ معاً بأصله الإلهي وسمته الحيوانية، فهي تتعلّق بـالاثنين معاً كالإنسان نفسه".[1]

وتتراءى صورة – بروميثيوس – في نشيد الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى المبعثر لأبيه:

يا أبي، أضوأُ من عينيكَ حزني

اتلُ قرآنَ يتيمٍ هجرتهُ المئذنهْ

إنّني أهبط من سقفِ جنوني

طائرٌ من كبدي يولدُ، أبني

عشَّه في لهبي.

طائرٌ يقتاتُ أحلامي،

بأيّ الصّلوات المعلنهْ

سوف أحمي الحلمَ؟ خذني

في غيابٍ، هرمت أفئدتي،

كلُّ فؤادٍ باعَ سراً كفنهْ".[2]

قد تبدو مقاومة – بروميثيوس – لجوبتير – ضرباً من الجنون عند الكثيـرين، والطّائر، "النسر".

---

[1] – فيرنان، جان بيير، الكون والآلهة والناس، تر: محمد وليد الحافظ، دمشق، سورية، دار الأهالي، 2001، ص 49.

[2] – عبد المولى، علاء الدين مراثي عائلة القلب، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1990، ص 75.

يأكل كبده في النهار ليتجدّد في الليل، والشاعر هنا يولد الطّائر من كبده، ويبني عشَّه في ناره، وأرى أنَّ الرّمز هنا تداخل مع رمز – الفينيق – الذي سبق التفصيل فيه، وهذا الطّائر الذي ينهش الكبد أو يولد منه إنمّا يقتات أحلام الشاعر "الإنسان" ويعطي عمله هذا قدسيةً لأنَّه فعل الرَّبّ "بأيّ الصّلوات المعلنة؟" وعلى الرغم من تجدُّد القلب أو الكبد اليومي ليستمرَّ العذاب ويستمرُّ التّحدي فإنّ القلب شاخ وباع كفنه لأنّهُ لن يدفن أبداً.

إنّه بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة من أجل خير الجنس البشري.

أمَّا جلجامش فقد ناطح الإلهة ليجلب لناسرَّ الحياة ومفتاح لغز الموت ومغزى العيش في هذا العمر الضّيّق. مضى في سفر طويل فوصل مغرب الشمس، وسار في باطن الأرض مسار الشمس إلى مشرقها، وعبر بحار الموت فارتاد أرض الخالدين، ثُمَّ هبط إلى أعماق الغمر العظيم ليأتينا بكنزٍ لا يفنى، كنزٍ إذا أفلح كلٌّ منا في فتح صندوقه المحكم نال الخلود الذي ناله جلجامش بعد كدح طويل ألا يزال حيّاً بين ظهرانينا يلسن بكلِّ اللغات التي ترجمت إليها ملحمته"؟[1]

ويرى فراس السّواح أنّ "جلجامش لم يعد ذلك الملك الذي عاش في مدينة أوروك السومرية في زمنٍ ما من تلك الأزمان القديمة السّابقة للميلاد، وقصته لم تعد قصّة فردٍ معين عاش دورة حياةٍ خاصةٍ به بمحدوديتها ومشاغلها الذاتية، بل لقد صار رمزاً من رموز المشكل الإنساني و صارت قصته حواراً مفتوحاً حول الشرط الإنساني".[2]

بينما يرى كارل غوستاف يونغ:

"في ملحمة كلكامش البابلية نجد أنّ الآلهة عندما رأت ما تشكّله غطرسة البطل وغروره من خطر، اخترعت رجلاً يضارع كلكامش في قوّته عساها أن تخففّ من

---

[1] – السّواح، فراس، جلجامش، ملحمة الرافدين الخالدة، دمشق، سورية، دار علاء الدين ط 1996، ص 8.

[2] – المرجع نفسه، ص 8.

غلوائه وطموحه غير المشروع ... هذه صورةٌ من صور انتقام الآلهة تريد به حفظ التوازن في الكون. وانتقام الآلهة نموذجٌ بدئي محفورٌ في نفس الإنسان بغية إقامة التوازن الذي إن أصابه خللٌ كان نذيراً بنهاية العالم".[1]

وينقل الباحث فراس السّواح عن النص البابلي لملحمة جلجامش قول جلجامش يخاطب أوتنابشتيم :

من ترى يا صديقي يرقى إلى السمَّاء
الآلهة هم الخالدون في مرتع شمش
أمّا البشر فأيَّامهم معدودةٌ على هذه الأرض
وقبض الريح كلُّ ما يفعلون".[2]

كما ينقل عنه أيضاً:

"أوَّاه يا أوتنابشتيم ماذا أفعل ؟ أين أسير؟
لقد تسلل البلى إلى أطرافي.
وسكنت المنيَّة حَجْرة نومي
وحيثما قلبتُ وجهي أجد الموت.[3]

وبعد أكثر من خمسة آلاف عام نقرأ للشاعر أحمد يوسف داود في ديوانه "القيد البشري" بحث جلجامش عن الخلود وإبحاره في بحر السكون، نقرأ هذا القلق الكوني الوجودي، مع مقبوسٍ من ملحمة جلجامش

"أنت يا من وهبتني الحياة   فيمَ أعطيتني قلق الروح والقلب؟".

يقول أحمد يوسف داود :

أيها القاربُ الحجري المغادرْ

---

[1] – يونغ، كارل غوستاف، الدين في منظور يونغ، إعداد وعرض: نهاد وخياطة، حلب، سورية، فصِّلت، ط 2000.

[2] – السواح، فراس، جلجامش، دمشق، سورية، دار علاء الدين، ط1، 1996، ص 250.

[3] – المرجع نفسه، ص 259

إنَّ كلَّ الأنهار في حلم المطاطِ !.....

ياأيها المستريحُ – المغادرْ

وعلى الدمعِ صرخةٌ ورقيةٌ

– "أنت يا من وهبتني الحياة

فيمَ أعطيتني قلقَ الروحِ والقلبِ؟

يا من رميتني للحياة!".[1]

فجلجامش أبحر في قارب بحثا عن عشبه الخلود في بحر السكون " حلم المطاط" والشاعر هنا يبحر في هذه الحياة التي رماه إليها الإله و أعطاه قلق الروح والقلب وهنا يكمن المشكل الإنساني منذ القديم حتى اليوم.

ونقرأ في اللوح الثالث من النص البابلي القديم لملحمة جلجامش قول فتاة الحان لجلجامش:

"إلى أين تمضي يا جلجامش؟

الحياة التي تبحث عنها لن تجدها

فالآلهة عندما خلقت البشر،

جعلت الموت لهم نصيباً،

وحبست في أيديها الحياة.

أمَا أنت يا جلجامش فا ملأ بطنك،

وافرح ليلك ونهارك.

اجعلْ من كلِّ يوم عيداً.

وارقص لاهياً في الليلِ والنهار

اخطرْ بثيابٍ نظيفة زاهية،

---

[1] – داود، أحمد يوسف، القيد البشري، دمشق، سورية، وزارة الثقافة 1978، ص 53.

واغسلْ رأسك وتحمّمْ بالمياه.

دلّلْ صغيرك الذي يمسك بيدك،

واسعد زوجك بين أحضانك.

هذا نصيبُ البشرِ في الحياة.[1]

كما نقرأ قول شاعر الهند وفيلسوفها طاغور مقبوساً في كتاب – جلجامش– نفسه:
آه يا روحي

لا تطمحي إلى الخلود

بل استنفذي حدود الممكن[2]

ونقرأ بعد أكثر من خمسة آلاف عام للشاعر ممدوح السكاف في قصيدة "البرقية":

"غارق في السواد كأعمى

خابطٌ خبطَ عشواءَ

لايني يقطف القبَّرات

واليمامات والزّهرة الوافدهْ

اتّفقنا معاً، أنا وصديقي

أن نواري جثَّةَ الموتِ،

أنْ نشاركه حفرةً واحدهْ

واقتسمنا نحن الثّلاثةُ

أبهاءَها المظلماتِ،

بنينا لها جداراً من الصّخرِ،

عجْنا على وردةِ اللّيلِ

قطفْنا تويجاتها،

---

[1] – السّواح، فراس، جلجامش، دمشق، سورية، دار علاء الدين، ط1 1996، ص65.

2– المرجع نفسه ،ص7

ثُمّ أخلدنا مع الموتِ في حفرةٍ واحدةْ
لكنهَ انسلّ من تحت أقدامنا خلْسةً
وسما إلى الأرض ثانيةً
يمارسُ صنعته الخالدهْ!."[1]

إنه حلم الإنسان في الخلود وإلقاء القبض على الموت لقد فشل الإنسان في أن يكون بطلاً في مواجهة الموت فشل في أن ينتصر عليه، فلا بطولة مع الموت، والشاعر تخيَّل أنّه وارى جثّة الموت معه وصديقه في قبر واحدٍ صخري، لكنّ الموت تسلَّل إلى الأرض ثانية ليمارس وظيفته في قبض أرواح الكائنات، ولذلك انتصر الآلهة على الموت بالموت والولادة الجديدة كما رأينا، وما يزال الشهداء ينتصرون على الموت بالموت أيضاً، فالشاعر علي الجندي يهدي مجموعته الشعرية "النزف تحت الجلد" إلى الشهيد المضيء أبداً " الشفيع" صديقي وصديق الفقراء.

وينشد إلى نجيب سرور الذي جُنّ ثُمَّ طُقّ ابتهاجاً:

ولكنَّي واثقٌ أنّنا لو طلعْنا من الخوف، سرْنا نندِّد بالتعَبِ
المتواصلِ والقهر ..
فاستشهدت بعض أسمائنا،
فإنَّ البلاد تصيرُ أقلَّ قتاماً،
وقد تتهيّأ شمسٌ تنير الطريقَ.
أمام طلائعِ أبنائنا الزّاحفهْ".[2]

فالاستشهاد يجعل البلاد أقلَّ عتمةً وقتاماً تتهيَّأ شمسٌ تنير طريق الأجيال، ممّا ينبئ بالولادة الجديدة.

---

[1] – السكاف، ممدوح ، انهيارات، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1985، ص 68.
[2] – الجندي ، علي ، النّزف تحت الجلد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1978، ص 16.

والشاعر فايز خضور في بطاقاته إلى الشَّهيد غسّان كنفاني الذي مزّقه الانفجار إرباً إرباً، رأى في يده اليُسرى سحابةً انهمرت فوق السطح غمامة خصب وانبعاث، كما رأى في يده الوسطى تباشير قيامة:

قالوا: يده اليسرى

قالوا: يده اليمنى

قالوا: اليسرى، اليمنى، اليمنى، ليسرى... اختلفوا

قالت حبَّةُ لوزٍ:

يده اليسرى،

انهمرتْ فوق السَّطح:

غمامة....!!

لغةٌ أخرى....

****

وقفوا :

يده اليمنى، اليسرى، اليسرى، اليمنى ... اختلفوا

يا أصحابَ الأيدي الحلوه

يكفي ما يبعثه الذعر الناطقُ من كاساتِ النشوةِ.

قولوا : يده الوسطى انصهرتْ فألَ قيامهْ".[1]

فالناس اختلفوا في حوارٍ سريع نزقٍ متوتّر ماذا تعني أشـــلاء غـــسَّان كنفـــاني المتناثرة؟

ولكن حّبة اللوز"الخضرة والخصب" جزمت أنَّ يده اليسرى قد انهمرت خـــصباً وعطاءً "غمامة" وحبَّةُ اللوز أدرى بذلك لأنّها ثمرة خصبٍ وخير.

وحين اختلفوا ثانيةً أمرهم الشاعر جازماً أن يقولوا: إنَّ يده الوســـطى بـــشّرت بالقيامة والولادة الجديدة، وكأني بالشهيد يمتلك أكثر من يدين اثنتين أو أنّ جسده هو

---

[1] – خضور، فايز، كتاب الانتظار، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب 1974، ص 56.

هذه اليد الوسطى التي كانت فأل قيامةٍ وانبعاث، فالشهيد غسَّان كنفاني انتصر على الموت بالموت شهادةً من أجل قضية شعبه ووطنه.

ويبدو أنَّ هذه الرؤية التي تلّمستها في مواقف الشعراء من الشُّهداء تنطبق على رؤية جوزيف كامبل الذي يقول:

"وهكذا فنحن نصلب أبداننا الأرضية والعابرة، ونتركها تتمزَّق، ومن خلال هذا التمزُّق ندخل المجال الروحي الذي يتجاوز آلام الأرض كلّها، هناك صيغة للصلب تعرف –بانتصار المسيح– حيث لا يكون رأسه محنياً والدّم ينزف منه، ولكن برأسٍ مرفوع وعينين مفتوحتين كأنه جاء متطوّعاً للصلب. وقد قال القديس أوغسطين بهذا المعنى:

"لقد ذهب يسوع إلى الصّلب كما لو أنه عريسٌ يتقدَّم إلى عروسه".[1]

وكامبل نفسه كان مأخوذاً بالكيفية التي أصبح فيها الرمز مهيمناً على الديانات العظمى في العالم. والتي تلتقي حول حقيقةٍ مؤدّاها أنَّ الحياة تأتي من الموت أو كما عبّر هو عنها "النعمة من التضحية". كان يسوع يدرك الحقيقة العظمى التي تشتمل عليها بذرة الخردل وكان كثيراً ما يشير إلى كلمات يسوع من إنجيل يوحنا:

"الحقّ، الحقّ أقول لكم: ما لم تسقط حبّة القمحِ إلى الأرض فتموت، تبقى وحيدةً، ولكن عندما تموت فإنّها تلد ثماراً كثيرة"(2)

[1] – كامبل، جوزيف، قوَّة الأسطورة، تر: حسن: صقر، ميساء صقر،دمشق،دار الكلمة ، 1999، ص12

2– المرجع نفسه، ص13–14.

البطل "قاتل التنين"

ومن تنويعات وتلاوين نموذج البطل البدئي، البطل الذي يقتل التنين كقـدموس الذي نثر أضراس التنين في الأرض. أو جاسون الذي تحدَّى التنين واستحوذ علـى الجزَّة الذهبية.[1]

أو القديس الذي في رواحه إلى ينبوع الصّحراء يرى الباسليق "الأفعوان المميت" فجأةً، وعلى الفور يرفع عينيه إلى السّماء وبابتهال تقي إلى الله يرتمي هذا الحيـوان ميتاً عند قدميه.[2] أو أبولو الذي صرع الأفعوان "باثيون" في منخفض بين الصّخور البرية قرب بركة آسنة.

وقد رأى جبرا إبراهيم جبرا في التنين أو الأفعوان "باثيون" المفسد، فهـو دودة الانحلال الأبدي. وصراع أبولو معه هو صراع الطُّهر مع الدَّنس، صراع الحياة مع النّسيان، صراع الحبّ مع القبر. أيولو سيّد الحياة، إنّه الإله المعين، المقترن لـذلك بالتنّاغم، ولذا فإنَّ هذه الصّورة، أبولو وباثيون، انتصار الحياة على الموت".[3]

وربمَّا كان الخضر أو مارجرجس خير تجسيد للنموذج البدئي للبطل من حيـث إنّه البطل القاهر لقوى الشرّ، يلبّي من يستغيث به، ويقتل التنين.

وفي بعض الأدبيات الدينية القديمة كانت تجري مطابقة الحاكم مع التنين، فنبـو خذ نصر يتحوّل إلى تنين في سفر دانيال، ويصف حزقيال فرعون بأنه تنين نهري. وهذا ما يذكره نورثروب فراي في تصوُّر الإنسان الرؤيوي للعالم الحيواني يقول:

---

1 – القصَّة مفصَّلة في موسوعة الأساطير" تأليف: أدموندفولر، تر: حنا عبود، دمشق، دار الأهالي 1997، ص 84- 86.

2 – المرجع نفسه، ص 179.

3 – جبرا ابراهيم جبرا،الأسطورة والرمز، بيروت لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 1980، ص128.

"العالم الحيواني تملؤه المخلوقات المخيفة والحيوانات الضارية، وأشيعها الذئب، العدو التقليدي للحمل، والأفعى ذو الدم البارد الذي يظلُّ لصيقاً بالأرض.

والتنين ويمكن أن تجري مطابقة الحاكم مع حيوان بشع: نبوخذ نصر يتحوّل إلى تنين في سفر "دانيال" ويصف حزقيال فرعون بأنه تنين نهري".[1]

وفي شعرنا العربي السّوري الحديث نجد التنّين يلبس أرديةً مختلفة، فقد يكـــون تنيناً استعمارياً، وقد يكون تنيناً سياسياً حاكماً، وقد يكون تنيناً اقتصادياً محتكراً....

وربمَّا كان تنيناً اجتماعياً يرتدي رداء عادةٍ أو تقليد، فالشاعر فايز خضور يحسُّ وطنه المحاصر واقعاً بين فكّي تنين، فكّ الغرب وفكَّ الشرق وكلاهما فكّان حاقدان.

والخلاص من هذا التنين ذي الفكَّين لا يحصل من دون الثورة الـــشّاملة التـــي تستنفر كلَّ شيء، وتوقظ الوعي الثّوري في البيوت والحقول والأزقّة ....يقول:

"يقولون: إنّ تقومُ على محورينِ،
وتقبع في كهفِ شمسين داكنتين من الحقدِ:
شمسٍ تطلُّ من البحر،
مشحونةً بالمراكبِ والذُّعرِ،
ثُمَّ تذرذر قصديرها في الخليج، رماداً.
وشمسٍ تروغ من الشرق،
من عالم الثلجِ،
ثُمَّ تغوّر في زمنِ الرملِ، بين التّلالْ،
أتدري؟
يقولون: إن بلادي كتفَّاحةٍ،
–بين فكّين وحشتينِ–
تروم فكاكاً من الأسرِ.

---

[1] – فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر: د. محمد عصفور، عمّان ، الأردن، 1991، ص 189.

تبقى تناضلُ مهروسةً.

همُّها أنْ تلاقي خلاصاً

وأيٌّ خلاصٍ بغير الرصاصِ.؟

ولو كان "طلقةَ رحمهْ" !!

إذنْ أيهّا السّيد الضّيفُ،

لابدّ من ثورةٍ تستفزُّ البيوتَ،

الحقولَ،

الأزقّة.

لابدَّ من زلزلاتٍ

تزعزع حتى رواسي الجبالْ..."[1]

فمن المفردات المرافقة لهذا التنين: "الكهف، الحقد، القسوة، القصدير" المراوغة، الغور، الفكّان الوحشيان ... وهذا التنين في القصيدة تنين السياسة الــذي يحاصــر الشعوب، وليس من سبيل إلى الخلاص إلاّ الثورة، ولا خلاص بغير الرصاص.

وفي قصيدة (اعتقال) للشاعر محمّد وليد المصري يتراءى الحاكم العربي الــذي يعتقل وطنه أو بلاده تنيناً متعطّشاً لقتلها، كما التنين يعتقــل الفتــاة الحــسناء فــي الحكايات الشعبية.

أو حكايات القدّيسين، يقول:

عطشٌ لقتلكِ،

والكلامُ حديقةُ

أتصدُقينَ...

وفي يديه نخاعُك الشّوكيُّ،

يعصرهُ،

وترتجفينَ كالتصفيقِ،

---

[1] – خضور، فايز ، غبار الشتاء، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1979، ص 55.

أو حبل المشانقِ،

ما الذي يخفيهِ حول الخصرِ،

لا تستعجليهِ،

الجمرُ يكوي غيمةً...

ياما .. انتظرتِ شتاءها...

وحلمتِ...موعده شتاءٌ من شررْ...

أرأيته،

يأتيك مثل النوم،

يمسح بؤبؤيكِ،

ويصطفيكِ........

أحبهُّا ...

وتصدّقين،

السمُّ تحت لسانهِ،

وفحيحه يغتالُ طعمَ الريح،

يمضي للعيون بمخرزينِ،

يزفُّ قبلته،

ويستفتيك، حبٌّ جارفٌ حتىّ العمى ...

وحدوده مفتوحةٌ للقتلِ،

لا تستعجليه....

العرس مجزرةٌ ...وقصّابون،

أنتِ أميرةٌ وضحيةٌ...".[1]

فكما تحوّل نبوخذ نصر إلى تنين في سفر دانيال، تحوَّل الحاكم العربي المستبدُّ الظّالم الذي لا يرى في المرآة غير صورته، ولا يسمع إلا صوته إلى تنينٍ متعطش

[1] – المصري، محمّد وليد، عزف الدم، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1993، ص 57– 58.

للقتل، وكم تبدو صورة عصر النخاع الشوكي جارحةً، ومن مشاهد لوحة التنين: التعطُّش للقتل، الجمر "النار التي ينفثها من فمه، الشّرر، السّمّ تحت لسانه، الفحيح، إطفاء العيون ... والبلاد هي الأميرة الضّحيّة التي تنتظر الخضر أو مارجرجس لينقذها.

وقد أصاب صموئيل هنري هووك عندما استنتج في كتابة "منعطف المخيلة البشرية " أنَّ: الأساطير الملتصقة بطقوس متفسِّخة تتحرَّر من ارتباطاتها الطقسية فتصبح أشكالاً أدبية،

وتدخل في تراث شعوب أخرى. المثال على ذلك أنّ أسطورة ذبح التنين التي تعدُّ عنصراً أساسياً في أسطورة الخلق البابلية. قد أولدت حكايات بطولات برسيوس وأندروواميدا، هرقل وهيدرا، سيغفريد و فافنير بيولف و غرندل، وهي ما تزال حيَّة في شعائر القديس جرجس والتنين".[1]

وأرى أنّ هذا النمّط البدئي سيظلُّ ينزاح في تلاوين وتنويعات فنية في شعرنا العربي السّوري مادام هناك شاعرٌ ينشد لأنَّ هذا النمطّ يكمن في الأعماق ولا يدري الشاعر متى ينبثق انبثاق الينابيع حيث لا يتوقّع انبثاقها.

---

[1] – هنري ،صموئيل هووك، منعطف المخيلة البشرية، تر: صبحي حديدي، اللاذقية، سورية، دار الحوار، 1983، ص 140.

الفصل الرابع

((الأنماط الصغرى))

- نمط الطوفان.
- نمط الفنان العاشق.
- نمطا الجنة و الجحيم.
- قايين و هابيل.

نــمط الطُّــوفان

"وصل جلجامش إلى أوتنابشتيم وقصَّ عليه قصَّته وما جـرى لـه، ورجـاه أن يخبره كيف استطاع تحقيق الخلود لنفسه من دون بني البشر. فقصَّ عليه أوتنابشتيم قصَّة الطُّوفان العظيم بجميع تفاصيلها وكيف انتهت إلى مكافأته بنعمة الخلود. فقـد قرر الآلهة إرسال طوفان على الأرض يفني كلَّ نسمةٍ حيَّةٍ، وحدّدوا لذلك موعـداً. ولكنّ الإله أيا الذي حضر الاجتماع وعرف القرار، نقل إلى الحكيم أوتنابشتيم ملـك مدينة شوريباك قرار الآلهة، وأمره ببناء سفينة عملاقة يحمل فيها أهله ونخبةً مـن أصحاب الحرف وأزواجاً من حيوانات البرية ووحوشها، ففعل أوتنابشتيم. وعنـدما أزفت السّاعة وانداح الطّوفان، أبحر أوتنابشتيم بسفينته وأغلق منافذها. دامت عاصفة الطُّوفان ستة أيام والمركب العملاق تتقاذفه الأمواج، حتى رسا في اليوم السابع على قمة جبل يُدعى نصير.

فتح أوتنابشتيم كوّةً وتطلَّع حدود الأفق، كان الهدوء شاملاً والبشر قد آلوا إلـى الطين، فخرج وأطلق ركاب السَّفينة، قدَّم بعض حيواناته قرباناً للآلهة.

حضر الآلهة مسرعين لنداء نار القربان وقد تملّكهم النّدم على ما فعلوا، وعندما رأوا ما فعله أوتنابشتيم وزوجته مكافأة له على صنيعه، وأسكنهما في هذه الجزيرة. ثمَّ ينهي بطل الطُّوفان قصته بالقول إلى جلجامش: والآن يا جلجامش مـن سـيدعو الآلهة إلى الاجتماع من أجلك، فتجد الحياة التي تبحث عنها؟....."[1]

هذه الحكاية من الألف الرابع قبل الميلاد، وقد سبقتها ليجندة سومرية في حكاية الطُّوفان، والمتأمِّل يرى لكلّ شعبٍ قصَّة طوفان، ففي بلاد فارس نقرأ قصّة رجـل إيراني يُسمَّى: ييما. يحذره أهورا أنّ دماراً سوف يحلُّ على العالم بشكل طوفـان، لأنّ الشعب قد أخطأ. ويعلّمه أن يبني –فارا– وهي تعني القلعـة وطلـب منـه أن يحضر إلى هذه – الفارا – ناراً وطعاماً وحيواناً وبشراً – زوجاً من كلّ نوع.

كما باتت قصّة الطّوفان في التوراة شائعة ومعروفة ويعدُّها الدّارسون من الأدب العبري، ويبدو الموضوع المركزي لنمط الطُّوفان الأسطوري أنّ الفساد عمَّ الأرض

---

[1] السّواح، فراس، جلجامش، دمشق، سورية، دار علاء الدين، ط1 1996، ص 37.

ووصل إلى درجةٍ لا تُطاق، فكيف نطهّر هذه الأرض من الفساد؟ لابدَّ – إذاً– مـن طوفان المياه من أجل تطهير هذه الأرض، وتجديد الحياة، وهذا التجديـد لا يكـون بغير المياه – الخصب – ولكن كيف يمكن إنقاذ الإنسان واستمرارية الجنس البشري ؟الفُلْك – السفينة، الفارا ، القلعة ....

ومن المثير لتأمُّل الدارس أنّ هذا النّمط الأسطوري – الطوفان – شـائعٌ فـي أماكن مختلفة ومتفرقة في العالم، وراسخٌ في ذاكرة شعوبٍ لا ترتبط برابط الزمـان أو المكان ويطلّ في أدبياتها جيلاً بعد جيلٍ في انزياحاتٍ تأخذ أشكالاً مختلفة تجـسّد معطيات العصر الفكرية فالشاعر يستطيع عن طريق النّمط الأسطوري الذي ينبثـق من أعماقه عن قصدٍ أو عن غير قصد – أن يربط بين الحاضر والماضي والواقـع والخيال ربطاً حضارياً مثيراً، كما تعطي في الوقت نفسه للشكل الأدبي نوعاً مـن الحركية – الديناميكية– والتَّحرر، هذا عدا عن كونها، تنأى بالشاعر عن التقريريـة والمباشرة بكلِّ ثقلهما وبرودتهما في القصيدة، وأستطيع القول إنَّ النّمط الأسطوري يعطي للشاعر رؤاه أو يجسّدها في انزياحاته ممّا يمكن الشاعر من الخـروج مـن نطاق الذّاتية المغلقة إلى التجربة الإنسانية المنفلتة من حدود الزّمان والمكان، ولعـلّ بروز نمط الطّوفان في شعرنا العربي السّوري الحديث يضيء هذه الأفكار.

فالشاعر علاء الدين عبد المولى في قصيدته "صوت لمغني الرّماد" يرسم صورة جدّ قاتمة لما يعانيه الإنسان في هذا العصر وفي هذه المنطقة من العالم من خلال ما يعانيه الشاعر:

أنا جثّةٌ كانت تراودها المقابرُ عن عفونتها

فتهتكُ كلَّ أسرارِ المقابرْ.

ورضيتُ بالوقت المهشّمِ،

هيّئتْ مدني لجنّازٍ

أأرفع من يديَّ سماءَ أغنيةٍ وطائر ...". [1]

فالإنسان جثّةٌ متفسِّخة، والزَّمن مهشّم والمدن مهيأةٌ لجنّاز، فكيف تستطيع جثّةٌ أن ترفع من يديها سماء أغنية؛ آفاق فرحٍ ؟ وكيف تستطيع أن تطلق طـــائراً؛ فــضاءً للحرية والانطلاق؟.

ولكن ما سبب هذه القتامة كلّها؟ ولماذا تخيّم هذه الرؤى السّوداء؟

تعبْتُ من صور الضَّحايا

حين تدخلني المرايا في الأساطير البعيدة

وتعبْتُ من رمل يغطّي الماء في ثدي القصيدة

وتعبت من ألقِ الشّعارات التي

تمشي على قدمٍ تحذِّره التراتيلُ القديمةْ

من زهرةِ الصبّارِ في رئةِ البلادِ

ورحلةِ الرّؤيا العقيمهْ". [2]

الشاعر – الإنسان – متعبٌ مرهقٌ من صور الضَّحايا وليس الشُّهداء فالــضَّحية بلا معنى بلا هدف، بلا عودة. والشهيد معنى وهدفٌ وعودة، متعـــبٌ مـــن الرَّمـــل يغطي الماء.

أين ؟ في ثدي القصيدة ! أي متعبٌ من الجفاف الرّوحي، من جفـــاف الإبـــداع، وكم يبدو الإنسان في هذه المنطقة من العالم متعباً من الشعارات البرَّاقة المتألقة!!

وهذه الشعارات تمتزج بتراتيل قديمة رخوة هشّة، وكلُّها شوكٌ في رئة الـــوطن، ترسم مسيرة الرؤيا العقيمة العاقر، ويصل العقم إلى ذروته حين تحـــدق المجـــازر

---

[1] – عبد المولى، علاء الدين، ذاكرةٌ لرحلة الأنقاض، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1992، ص 11-12.

[2] – المصدر نفسه، ص 12- 13.

بالجميع، وربمّا أفلت الشاعر من المجزرة، ولكنّه يشيخ ويهرم من هــول أحزانــه ويغدو قصيدةً مقطَّعة الذّراعين لا تملك إلاّ الغناء للقيامة:

"أفلتُّ من يد مجزرهْ

هرماً من الأحزانِ جئْتُ،

قصيدةً قُطعتْ ذراعاها فغنَّتْ للقيامةِ،

تلك أغنيتي نبيٌّ لا يحبُّ الأنبياءِ،

وتلك ذاتي أنهرٌ فاضتْ وضاقتْ، فانفجرتُ بها فضاءً من خطايا

وأنا طريد المغفرةْ

أفلتُ من يد مجزرهْ".[1]

فكيف يكون الخلاص من هذا الواقع الإنساني الهش؟ وكيــف يكــون التطهيــر والواقع الجديد إنهّ الطُّوفان وعندما نقول : الطُّوفان يتراءى نــوح، كمــا تتــراءى السفينة أو الفلك، وغرق الأشياء كلها ماعدا السفينة ومن فيها.

هذي الولادةُ مُرَّةٌ

هذي الولادةُ مرَّةٌ

فليغشَ طوفانٌ هشاشتنا

ويا نوحُ اصنع الفلكَ الأخيرَ،

أعدْ ظلالَ العالمينَ إلى بداياتِ الرّحيلِ،

ودعْ مدائنهم مُبادَة

لا تعصمْ الأشياء من غرقٍ،

---

[1] – المصدر نفسه ، ص17.

ولا تحمِلْ سوى حلْم الولادةْ".(1)

إنّ الشاعر يعرف أنَّ أية ولادة مرَّة، فكيف إذا كانت عن طريق الطُّوفان؟! ولكن ليس هناك سبيلٌ سواه للخلاص من وضعنا الإنساني بكلِّ ما يشمله في إطـــاره مـــن هشاشات قومية ووطنية واجتماعية، كلُّ شيء يجب أن يغرق، المدن تُبـــاد، ونعـــود إلى نقطة البداية. فيأتي حلم الولادة ليبنى عالماً جديداً، تكون لبنته الأولى – الفُلْك – ونوح المنقذ المخلص الذي أوحى إليه الله تعالى أن يصنع الفلك "وأوحينـــا إليـــه أن اصنع الفُلْكَ".

والشاعر في إسقاطٍ فني، ودلالات جديدة تقوم على انزياح عن النَّمط القابع فـــي الأعماق يقول: ويا نوحُ اصنع الفُلْكَ الأخيرَ..".

وفي قصيدة الشَّاعر عبد الكريم الناعم "تفّاحة للنَّعنـــاع البـــريّ" نجـــد الواقـــع الاجتماعي مُتخماً بالفساد بل جارحاً بالفروق الطبقية بين موظفٍ لا يشتري راتبـــه سروال مومسٍ، ومحدثي النّعمة ذوي الشاليهات والقصورِ، فيتمنَّى أن يطوف البحر، ولكن البحر أصبح أيضاً متخماً بالفساد مترعاً بالعهر ولذلك لا يغضب ولا يطوف:

"ما الذي يفعله راتبه،

لا يشتري سروالَ مومسٍ....

طفلته تجيء: تفتح الأمطار بواباتها البحرية المدى،

وتصهل الأغصانْ

كلمَّا تلفَّتت يفاجئ النعناع قلبَهُ،

يا عالماً لم يبقَ في محاره حنانْ

يودّ لو يلبسُها غلالةً من نسج قلبه الرقيق،

كيفَ تحملُ القلوبُ كلَّ هذا القهرْ!!؟

---

[1] – المصدر نفسه، ص 19.

وكيفَ لا يطوفُ البحرْ

بكلَّ ما فيه من الحيتان، والمدائن المشرعة الأبوابِ

للذينَ يحملون السّلَّ والزهريَّ،

كيف لا يجيءُ بالشحوم والإسفلت، والطّاعونِ،

والبترولِ،

كيفَ لا يجيءُ غاضباً،

البحرُ أيضاً مترعُ بالعهرْ.."[1]

إنّه عالمٌ من الحنان: القيم الإنسانية السّامية وضجَّ بألوان القهر الاجتماعي التي يتعجَّب الشاعر كيف تتحمَّلها قلوب العباد، إنّه عالمٌ وصل إلى حدود التُّخمة بضروب القهر الاجتماعي، ولا يمكن الخلاص منه بغير الطّوفان، ولكنّ البحر فقد غضبه، تخلَّى عن طوفانه لأنَّه أيضاً متخمٌ بالعهر الاجتماعي والفروق الطبقية، ولذلك يبدو الطوفان بعيداً، والتطهير مستحيلاً .

والشاعر أحمد يوسف داود في قصيدته "أنا وما شابه ذلك" تتراءى في صورته، صورة بروميثيوس سارق النار، وصورة سيزيف مدحرج الصّخرة، وصورة "صانع الفُلْك":

ربَّما يجب الآنَ أن أغلقَ الذكرياتِ

سرقتُ من النار تلكَ قليلاً

ودحرجت صخرة عصري قليلاً

وها... الآنَ:

شبه نبي على يأسِ معجزةٍ يتهالكُ

---

[1] – الناعم، عبد الكريم، احتراق عبَّاد الشمس، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1984، ص 8.

أشهدُ عانيتُ عصراً خراباً

وعانيتُ سمسرةً للخراب

وعانيت غمراً من القول يرثي، وغمراً يغنّي

ويتحدان!

ومالي فضاءٌ لأصرخَ

قلبي وحيدٌ معي

وسماءٌ تحاصرني

ثُمَّ هذا الذي كالصّراطِ امتحاني.

ربَّما –يجب الآن أن أتلهَّى بمعصية الخلق:

أُطلع في الورق الميت مثل الشموسِ

وأصنع ما يشبه الأرضَ

والبحرَ

والكائناتِ

أقولُ: سأوقظُ موتَ الحجارةِ

أسكبُ فيها غناءً

لعلّ...!

بلى...ربّما..ولعلَّ....!!"[1]

إنهّ الإنسان المعاصر المعذّب أبداً، سرق من نار الآلهة قليلاً فعذّبته الآلهة عذاب "بروميثوس" في جبال القفقاز، وكانت النسور تنهش كبده في النهار وهو مقيَّد، لتتمو في الليل، ويستمرُّ العذاب الأبدي ..

---

[1] – داود، أحمد يوسف، أربعون الرماد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1989، ص 66– 67.

وتمرَّد على – زيوس– بعد أن أفشى سرَّه، فعاقبه – هاديس – في العالم السُّفلي بأن جعله ينقل صخرةً إلى أعلى هضبة ما أن تصل حتَّى تتدحرج إلى السفح ثانية.[1]

إنهّ سيزيف المعاصر. وهاهو الآن يعيش عصر الخراب الروحي الذي يسمسر له الكثيرون، وهناك من يرثي هذا العصر ومن يغنّي له، والرثاء والغناء يتَّحدان، فما على الشاعر إذاً إلاَّ أن يصنع ما يشبه الأرض والبحر والكائنات "الفُلْك أو السفينة" فلعلَّ...

وهنا يكمن الرجاء في إيقاظ موت الحجارة عودة الحياة الجديدة، المفعمة بالغناء والفرح...لعلَّ، ربمّا...

ويتراءى الطُّوفان خلف السَّيل الجارف الذي دهم سلمية يوماً فلم يبق من أهلها إلا مئة وذلك في قصيدة الشاعر على الجندي (السُّيول تجتاح سلمية)

".....هل، هو السّيل؟...

...إنّه ،لنقلْ إنّه المجزرهْ...!

أو ....هدير الوباء وصوت القضاء يفيض مع الماء ....

مجتمعاً في سفوح الجبال البعيدة – ساقيةً. ساقيهْ

والسّواقي تصير نهوراً، وهذي النهور تجمّع سيلاً رهيباً كطوفانِ

نوحٍ ...وتهدر صوب القرى والمضارب، تجمع سيلاً صوب المدائنِ...."[2]

---

[1] – شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معم الأساطير، تر: حنّا عبود، لنبان، بيروت، دار الكندي 1989، ص 229.

[2]- الجندي، علي، النزف تحت الجلد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1978، ص 128.

إن صوت القضاء الذي يفيض مع الماء يومئ في النّمط الأولي المغرق في الزمن الإنسان إلى قرار الآلهة إفناء البشرية بعد أن امتلأت غضباً على هذا الإنسان، ولذلك تريد أن تغمر كلّ شيء بالمياه "القرى والمدائن والمضارب ... فيأتي الموت على كلِّ الكائنات والأشياء:

ترى، هل نهاجر، نهرب من آخر الطرقات الأمينة؟!

لم يبق منها ولا معبرٌ غير ذاك المؤدي إلى ...المقبرةْ".[1]

ولكنَّ الفُلْك أو السفينة أو الفارا "القلعة" تنزاح إلى وسائل أخرى للإنقاذ في قصيدة الشاعر على الجندي، كما ينزاح – إنكي – الإله الذي يبادر إلى اتخاذ خطوات تنقذ البشرية من الفناء، ويخبر "زيوسودرا " ملك سيبار الورع بنوايا الآلهة الرهيبة وما عليه لتفادي الطُّوفان، يقول علي الجندي:

"فشدّوا العزائم يا أيها الغاضبون، ويا أيُّها القابلون بحكمته وقضاه...

احفروا حول كلِّ المنازل سوراً، وتحت الأزقّة أنفاق ماءٍ تمرِّر ماءً

بطول الرِّجال..

ارفعوا كلَّ ما تستطيعون من رزقكم فوقَ أسطحة الدور علَّ...."[2]

فحفر الأسوار حول المنازل، وحفر الأنفاق ووضع الأرزاق فوق الأسطحة انزياحٌ عن الفُلْك. فرضه تغيُّر الزمان وتغيُّر الأدوات والوسائل، وتبدُّل المفاهيم والأفكار.

وهذا يحتّم انزياح مفهوم الإنقاذ بما يتناسب مع العصر الحديث، فربَّما تجسَّدت الرؤى في إحساس عارمٍ بالإحباط من حضارةٍ تسير دوماً في اتّجاهٍ مخالفٍ لسعادة الإنسان، حضارةٍ يجب تدميرها، كلمَّا أحكمت حلقاتها، وضيّقت خناقها على صانعيها:

---

[1] – المصدر السابق، ص 129.

[2] – المصدر السابق، ص 128– 129.

"...فهل من مغيث؟!

....وران سكونُ قريبُ هنيههْ،

وبعد قليلٍ تفرَّق جمع الرجال،

ولاحت شرارات أعينهم تتصالب في الجو...

.... كان على كلِّ وجهٍ تعاسة عصرٍ بأكمله...

وخيبةّ مرحلةٍ مقبلهْ....!!

فأشياء وأشياء تجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية أو الـنّمط الأولـي استخداماً جديداً كالمفاهيم والقيم الأخلاقية والطموحات الفكرية .

وقد لا يقتصر الانزياح على تغير الأدوات القديمة بأدوات جديدة فحسب، بل إنّه يشمل الفكرة ذاتها إذْ قد يوظّف الشاعر هذه الفكرة توظيفاً جديداً أو قد يضخّم فكرة ثانوية ويجعلها تتصدَّر الأسطورة.

وبين-جوبيتر – الذي أغرقَ العالم إغراقاً بالمياه بعد أن انفجرت الجريمة مثـل الطُّوفان وهربت الحقيقة والتواضع والشرف، وحلَّ الرعب والخبث والعنف والحبُّ المتكالب للكسب محلَّها. وبين السيل الذي داهم سلمية مسافةٌ بعيدةٌ جدٌّ بعيـدة تبـين مدى الانزياح عن النّمط الأسطوري الأولي .

وبين – ديكاليون وبيرها – رجل العدل والمرأة التقية – اللذين بقيا بعد الطّوفان يقفان على جبل البرناس، مهد الفنون. وبين رجال سلمية الـصَّارخين: فهـل مـن مغيثٍ؟

رؤىً تختلف وأهدافُ تتباين فديوكاليون يقول لبيرها:

أيتها الزّوجة وحدك كنت المرأة الناجية فهلُمّي وارتبطي بي بالمحبَّة والــزَّواج، وقد يجعلنا الخوف المشترك نمتلك قوَّة جدّنا برومثيوس، وربَّما نجدَّد الجنس البشري كما فعل في المرَّة الأولى..."[1]

وعلي الجندي رأى شرارات أعين تتصالب في الجو بعد انزياح الــسَّيل، بينمــا تعاسة العصر الحديث، وخيبة المرحلة المقبلة، تحفران أخاديدهما في وجوه الرّجال في عصرنا.

[1] –فولر، أدموند، موسوعة الأساطير تر: حنّا عبّود، دمشق، سوريا، الأهالي، 1997، ص 23.

نمط الفنّان العاشق

يحدِّثنا أدموند فولر صاحب موسوعة الأساطير قائلاً:

كان أورفيوس ابن أبولو من ربَّة الفنون كاليوبي. ربَّاه أبوه وعلَّمه العزف على القيثارة فأتقنه حتّى إنّه لاشيء يمكن أن يقاوم سحر موسيقاه، ليس فقط من الناس بل أيضاً من وحوش البرية التي كانت ترقُّ لعزفه وتتجمَّع حوله متخليةً عن وحشيتها مصغيةً لعزفه. بل إنَّ الشجر والصّخور كانت تتحسَّس سحر عزفه. الأشجار تتجمهر حوله والصّخور تتخلَّى عن قساوتها وتلين لمعزوفاتها.

دعي "هيمن" ربّ الزواج ليبارك بحضوره زواج أورفيوس من يوريدس، ومع أنّه حضر إلاّ إن حضوره لم يجلب معه بشير السّعادة. فمشعله أطلق الدُّخان وسبَّب دمعاً في العيون، فقد كانت يوريدس بعد زواجها بقليل تتجوَّل مع صويحباتها من الحوريات فرآها الدّاعي أريستوس الذي جذبه جمالها فراح يتودَّد لها. هربت منه وفي هروبها داست على أفعى في العشب فلدغتها وماتت، صدح أورفيوس بحزنه لكلِّ من يتنفَّس الهواء من الآلهة والناس، فلم يجد أحداً يبحث له عن زوجته في أقاليم الموتى. فهبط عن طريق كهف بجانب قمَّة جبل تيناروس ووصل إلى المملكة الستيجية. مرَّ عبر حشود الأشباح ووقف أمام عرش بلوتو وبرسربين. عزف على قيثارته ورافق عزفه غناءٌ قال فيه:

أيَّها الإلهان اللّذان يحكمان العالم السُّفلي إليكما يأتي كلُّ الأحياء فاسمعا كلماتي لأنَّها كلماتٌ صادقةٌ. أنا لم آتِ حتَّى أتجسَّس على أسرار ترتاروس ولا لأجرِّب قوَّتي ضد الكلب المثلث الرؤوس بشعر أفعواني يحرس المدخل. جئت بحثاً عن زوجتي التي في سني صباها دفعها إلى خاتمتها المحتومة ناب أفعى سامة. قادني الحبُّ إليها، الحبّ الإلهي الذي يسكن في الأراضي، وإذا صحَّت أقوال القدامي فإنّه يسكن أيضاً هنا. أضرع إليكما باسم القاطنين بالرعب في ممالك الصّمت والأشياء الهامدة أن تعيدوا ربط خيط يوريدس. إليكما يكون مصيرنا عاجلاً أم آجلاً سوف ندخل هذه المملكة التي لا خلاص منها. وهي أيضاً عندما تكمل نصيبها من الحياة

سوف تكون ملكاً لكما. ولكن حتّى ذلك الوقت أرجو أن تكون معي، فإذا رفضتما فلن أعود وحيداً، فاجعلاني بالموت أنضمُّ إليها".

غنَّى هذه الألحان الحزينة فذرفت الأشباح الدموع. وترتاروس نفسه، على الرغم من عطشه، توقَّف لحظةً من دون سعي إلى الماء، وتوقَّفت عجلة اكسيون، والنّسر توقّف عن نهش كبد العملاق وبنات دانوس توقّفن عن نقل الماء بالمنخل، وسيزيف أنزل الصّخرة عن ظهره وراح يصغي، وغطَّى الدَّمع خدود ربَّات الانتقام، بروسربين لم تستطع المقاومة وبلوتو نفسه أذعن. استدعيت يوريدس فجاءت من بين الأشباح التي وصلت حديثاً تعرج بقدمها فوافق بلوتو أن تعود يوريدس معه بشرط واحدٍ وهو ألاَّ يلتفت إلى الوراء ناظراً إليها حتى يخرجا إلى الهواء الأرضي.

وتحت هذا الشرط سار الحبيبان عبر ممَّرات الظَّلام الشَّاهقة، في صمتٍ مطبق إلى أن وصلا تقريباً إلى المخرج في العالم الأرضي البهيج، عندما في لحظة سهو ألقى أورفيوس نظرةً خلفه ليتأكَّد أن يوريدس ما تزال تتبعه، وعلى الفور ابتعدت عنه. مدَّا ذراعيهما ليعانق كلٌّ الآخرَ، فلم يعانقا سوى الهواء. لقد ماتت ثانيةً ومع ذلك لا تلومُ زوجها، كيفَ تلومُ شعلة الشوق التي جعلته يلتفت إليها؟

قالت: "الوداع، الوداع الأخير" وأسرعت قافلةً حتّى إنَّ صوتها كاد لا يصل إلى أذنيه.

حاول أورفيوس أن يتبعها وسعى من أجل السَّماح له بالعودة ثانيةً لإطلاق سراحها، ولكنَّ الملاَّح العنيد دفعه عنيفاً ورفض نقله بقاربه. سبعة أيام وهويهم على حافة العالم السّفلي بلا طعامٍ ولا نوم، لكنّه أخيراً راح يهيم قوى أريبوس بالظلم، وغنَّى مراثيه للصُّخور والجبال وأذاب قلوب النمور وحرّك أشجار البلوط من مكانها، عزف عن جنس النِّساء وعاش وحيداً إلاّ من ذكرى سوء حظِّه.

حاولت عذارى تراقيا أن يتودّدن إليه محاولين ما استطعن، وفي أحد الأيَّام وجدنه غافلاً من جرَّاء طقوس باخوس، فقالت إحداهنَّ "هوذا من احتقركنَّ" ورمته برمحها. لكنَّ صوت القيثارة جعل الرمح يرتمي عند قدميه من غير أذية.

وهكذا صار مع الحجارة التي ألقينها عليه. لكنَّ النساء رفعن أصـــواتهنَّ حتَّـــى طغت على صوت الموسيقى وعندئذٍ صارت الرَّشقات تصيبه وتصبغه بالدَّم .

وقد مزّقته تلك النسوة المجنونات عضواً عضواً ورمين رأسه وقيثارته في نهر هيربوس فعاما فيه هامسين بلحنٍ حزينٍ ليرسل إلى الشّواطئ سمفونيةً عذبةً. جمعت ربّات الفنون بقايا جسده ودفنَّها في" ليبتر" حيث يقال إنَّ العنــدليب يرتّــل أغانيــه الحزينة بعذوبةٍ لا يعرفها أيُّ مكانٍ آخر في اليونان.

ووضع جوبيتر قيثارته بين النجوم وعاد طيفه مرّةً أخرى إلى ترتاروس فبحــث عن يوريدس وعانقها بذراعين مشتاقين.

الآن يطوفان حقول السعادة، أحياناً هو في المقدمة وأحياناً هـــي وفـــي مقــدور أورفيوس أن ينظر إليها ماشاء فلم يعد ثمّة عقوبة على النظرة:[1]

وما أشبه رحلة الشاعر خالد محي الدين البرادعي – عبد الله – في بحثــه عــن حبيبته برحلة– أورفيوس– في رحلته لاستعادة حبيبته – يوريدس !

فعبد الله – الشاعر البرادعي – في بداية الرحلة يطلق الآه تلوالآه:

قال عبد الله:

لو تبتسمين

أنت....آه

أنت....لو تلتفتين

ليعودَ العمرُ من ترحاله الأعمى

ويندسَّ صباحاً

في هنيهاتِ الهوى المستترةْ....[2]

---

[1] – فولر، أدموند،موسوعة الأساطير، دمشق، سورية، الأهالي 1997، ص 116– 117.

[2] – البرادعي ، خالد محي الدين، عبد الله والعالم، 1993 بلا مكان، ص 147.

الشاعر يتمنّى أن تلتفت هي فتعفيه هو من الالتفات الذي أفقـده حبيبتـه والآه : الأغنية البسيطة التي عزفها – أورفيوس – على قيثارته.

يقول الناقد حنّا عبّود:

"بين الواقع والأسطورة يبرز أورفيوس كأول شاعرٍ رثى زوجته يوريدس التـي أرسلها سُمٌّ الأفعى إلى العالم الآخر. كانت القصيدة بسيطةً جدًّا تقتصر علـى كلمـة تفجُّع هي (آه) إذ أخذ قيثارته – وهي هدية أبولوله – وراح ينوِّع ألحانه ويردّد هذه لكلمة المفجَّع".[1]

ومأساة – عبد الله – أنَّه لا يستطيع أن ينسى، إنَّه يحمل الماضي الذي أرهقـه، والماضي يكون جميلاً بحكم النوستالجيا – الحنين – كما أنّ مأساته تكمن في وعيه، ووعيه يفرض عليه البحث لاستعادة الماضي فالموت خيّم على كـلّ شـيء بأخـذه الحبيبة إلى العالم السفلي أو العالم الآخر ولكن الذاكرة

– وهي وليدة الوعي – ظلّت حيَّة:

"أحملُ الماضي

وقد أرهقني

غارقاً في لُجّةِ الوعي

وما في قدرتي أنْ أقهرهْ

كلّ شيءٍ

كلّ شيءٍ غارقٌ في الصّمتِ من حولي.

إلاَّ الذَّاكرةْ

آه ما أصعبَ

أن يلتهمَ الموتُ الجهاتِ السِّتَّ

من حولي

---

[1] – عبّود، حنا ، من تاريخ القصيدة ، دمشق، سورية، دار السوسن 2002 ، ص 119.

وينسى الذَّاكرهْ". [1]

إنَّ الحبَّ الجارف، والشوق العارم دفعا – أورفيوس – إلـى البحـث عـن – يوريدس – والوقوف بين يدي – بلوتو – ويدي – بروسربين – طالباً الرَّحمة فحياته دونها يبابٌ في يباب وهذه هي حال عبد الله في رحلة بحثه عن الحبيبة:

إنَّ عبد الله في الرحلةِ

عمرٌ ميّتٌ

وهوىً محترقٌ

وحروفٌ جائعةْ

وقطوفٌ جمَّد الحرٌّ نواصيها

فلاذت بالصّقيعْ

انظريهِ

هو في المأساة عينٌ دامعهْ. [2]

إنَّ حبَّه محترقٌ برحيلها وكلماته جائعةٌ إلى مسامعها، فعمره مات بموتها وهـو يريد أن يستردّها ليستردَّ عمره فهما اثنان في واحدٍ أو واحدٌ في اثنين هـو الأرض التي شقَّق الحرُّ نواصيها وهي الغيمة المرتحلة، ودائماً نقرأ: " قـال عبـد الله فـي حيرته" فالحيرة الناتجة عن القلق دفعت – أورفيوس –إلى الالتفات نحو – يوريدس – إنه غير موقنٍ أنَّها تتبعه، وفي الشعر خصوصاً والفـن عمومـاً يغيـب اليقـين فأورفيوس نمطٌ أسطوري للفنان العاشق الذي يسكنه الحبُّ والشّوق وهو يقيم علـى قلقٍ كأنَّ الريحَ تحته:

ومن تلاوين وتنويعات نمط– أورفيوس– الأسطوري، قدرة الشاعر على التأثير في الآخرين، فأورفيوس بقيثارته وعزفه وغنائه صنع المعجزات وألان قلوب آلهـة

---

[1] – البرادعي، خالد محي الدين، عبد الله والعالم، بلا مكان ، ص 148

[2] – المصدر نفسه، ص 150.

العالم السُّفلي، عالم الأشباح والموتى، فلموسيقاه سحرٌ مؤثّر، ولشعره حكمة، وهـذا التنويع على النّمط الأولي نجده في حديث الشاعر ممدوح السّكاف عن الشاعر الأمريكي – والت وايتمان:

رجلٌ نثر الموسيقا
وتقلَّب في أوسمة الشّعرِ،
وطارده الفنُّ
فهلّل للقيد يكسّره بين يديه،
وللأوراقِ العشبيةِ تخضرُّ إذا غازلها
ونفى عنه النومَ الأزرقَ
واعتصم بآلهة الأولمب يناجيها
صار خدينَ تأمُّلها في كونٍ كائنْ
ثُمَّ تنصَّبَ ملكاً في حضرتها
ودعاها لبلاط الشّعرِ الملكيِّ الفاتنْ".[1]

إنّها أقانيم هذا النّمط الأسطوري: الموسيقا ، الشعر، والفن ، وهي أقانيم تسحر حتى الآلهة وتجعل صاحبها ملكاً يدعو الآلهة والملوك إلى بلاطه لتصغي إلى كلّ جميل وفاتن، وكانَ الشاعر ممدوح السّكاف يتمثل في الشاعر الأمريكي "والت وايتمان" أبولو. والد – أورفيوس – من – كاليوبي. فهو ربُّ الموسيقا والشعر والفنون الجميلة والفصاحة وهو من الآلهة الرئيسية الاثني عشر من البانثيون اليوناني، ومن منجزاته: القيثارة.

والتنويع على النّمط الأولي – أورفيوس – بتأكيد قيمة الشعر ومكانة الشاعر مع ترائي الحدث في النَّمط الأولي نتلمَّسه بوضوح خفي جميل من قصيدة "شروق أنثى الغروب"

هل يدٌ تحمي سقوط الشاعر المسحورِ

---

[1]– السّكاف، ممدوح، انهيارات، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1985، ص 29.

إلاَّ يدُك المسترسلةْ

يا سحاب الحزنِ أنذرْ بالمطرْ

أنا لم أذنب كثيراً

أنا لم أطلق دمي من أسره بعدُ

ومازلتُ بعيداً من منا في الجزُرِ

خطوةً أمشي وأنأى خطوتينْ

وأغنّي لمنارٍ مطفأ مشتعلٍ

ومعي الشعرُ صديقي

به أرقى عالماً ينبع فضّياً

ومنه أجمع الحنطة والرّغبة والأنثى

وبستان الكلام العسلي...."[1]

يدُ– يوريدس – تحمي الشاعر – أورفيوس من السّقوط، وغيوم الحزن تخـيّم فوق الشاعر تنذُر بانهمار الدّموع لفقد الحبيبة، والشاعر لم يذنب كثيراً، كلُّ ما في الأمر أن الحبَّ الجامع والشوق النافر دفعاه إلى الالتفات، والقلق والحيرة تتجسَّدان في سيره خطوةً، وبعده خطوتين وسلاح الشاعر دائماً: موسيقى وغناء، وشعر ، بالشعر يرقى عالماً تتفجَّر فيه ينابيع الإشراق، ومنه يجمع الحنطة أي الخير والرَّغبة: الميل والهوى والأنثى : الحبيبة المفقودة وظلاماً أخضر من عسل . إنه الشعر ملك الملوك يصنع المعجزات .

إنَّه الشاعر يحمل قيثارة في بيوت الناس وبين أفلاك النجوم .

ويتراءى – أورفيوس – الباحث عن حبيبته – يوريدس – في قصيدة: غيوم للشاعر عبد النبي التلاَّوي . فهو يقطع نصف الطريق خارجاً بها إلى الحياة ، ولكنَّه يدرك بسبب حبّه وقلقه أن النّصف الآخر ليس آمناً بل هو ممتلئ بالحريق وهذا

---

[1] – عبد المولى، محمّد علاء الدين، أقلُّ فرحاً، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 27.

يجعله يشعر بتآكل أمنياته وتهاوي أحلامه على الرغم من رغبته الطافحة بالحيـــاة ، ويظلُّ البكاء حاضراً في قصيدة:

يا امرأةْ

مات نصف الطَّريقْ

الوصولُ إلى آخر النّصف ممتلئٌ بالحريق

طافحٌ رغبةً بالحياةِ ولكنني كلَّما جئْتُ أحيا،

تآكلت الأمنياتُ بصدري

تهاوى إلى القاع حلمي الغريقْ

بيننا وقفةٌ وارتحالٌ وترهقني الذكرياتُ الحميمةُ

حينَ العتابُ يصيرُ نبيذاً وضحكةُ عينيكِ

تسألني عن بكاء القصيدة في دفتري...".[1]

إنَّ الشاعر جائعٌ لحنانها يمدُّ دماءه إليها ويفتح لها قلبه ولكنه مؤمنٌ أنَّه ســيفقدها كما افتقد – أورفيوس – يوريدس –:

"ولكنّني يا امرأهْ...

مات نصف الطّريقْ

وفي آخر النصف شمسُ دمي مطفأهْ".[2]

والشاعر محَّمد وليد المصري يرسم لوحةً شفيفةً للشاعر الباحث عــن حبيبتــه المضطرم بحبّها شعراً وحياةً:

"........وأسأل ياسمينَ حنانها الأبديِّ،

هل تأتين في حبْري،

وفي شعري...

---

[1] – التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1989،ص37

[2] – المصدر نفسه، ص41.

قصائد للأسى المجدولِ في عُمْري ...
شتاءً للمدى المسجونِ،
عَبر ضجيج مَنْ قتل الكلامَ
وأشعلَ جمرة القهرِ
أعود إليك ثانيةً
ودائمةً،
فضمّيني إلى وقت،
يضرِّجني بماءِ الحبِّ،
ميعادي...صباحاتٌ
ترقّم ما تبقَّى من لهاثِ القلبِ،
لولا الحبُّ،
لانكفأت أنا شيدي...
وغار الصّوت في عطشِ المواعيد
أحبُّك يا يقينَ القلب
جودي في تسابيح الصَّهيلِ
وغرِّدي فوق الأسى
قد يمتطي جَمرُ اللّظى
عيدي !!".[1]

في الفحص الزلزالي بحثاً عن الهزّات الأسطورية نجد التّوق إلى عودة الحبيبة – يوريدس – في الحبر والشعر ، ونجد قصائد الأسى والحزن التي غنّاها – أورفيوس – وهو يعزف على قيثارة – آه – ولكن هناك مَنْ قتل الكلام وأشعل نار القهر – هاديس بلوتو .....والشّاعر يعود إليها ثانيةً، بل يعود عودةً دائمةً حتّى

[1] – المصري، محمّد وليد ، سماء لأسئلة مفتوحة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1999 ، ص 86– 87.

يظفر بها فلولا حبُّها لما كان شاعراً ولولا حبُّها غاب صــوته بعيــداً فــي جفــاف المواعيد وعطشها.

فالحبيبةُ يقين القلب ، وقلب الشاعر مسكونٌ بالشك والقلق وهــذا مــا دفــع – أورفيوس –إلى الالتفات إلى الحبيبة وخسارتها إلى الأبد ولذلك يطلب منها الانطلاق والغناء فوق الحزن فلعلَّ عيده يتوهَّج بوصالها بعد احتراق بجمر البعاد والفراق .

ولعلَّ التنويع الوحيد الغائب في نمط – أورفيوس – الأسطوري وحكاية افتقــاده لها لأنه التفت إليها هو مسألة التفات الفنّان – الشّاعر – إلى الوراء – وكانَّ مهمَّــة الفّنان في هذه الحياة أن ينظر إلى الأمام أن يستشفَّ المستقبل وأن يطلــق نبوءاتــه التي تدلُّ على رؤاه في الحياة والفن فالفنّان صاحب رؤيا وحين يفقد رؤاه يخسر كلَّ شيء.

وقد نضيف تنويعاً آخر، وهو سير الحبيبة خلف الشّاعر، فلماذا لم تــسر إلــى جانبه، أو أمامه أو تبادلا الأمام والوراء بالتناوب وهذا ما آلت إليه الحكاية في النّمط الأسطوري – أورفيوس ويوريدس – فهما كطيفين فقط يطوفان حقول السَّعادة أحياناً هو في الأمام وأحياناً هي وليس لهما غير متعة النَّظر ومَنْ يعاقب على النظرة ؟!!

" ومع الأيام اقتنع الشعراء بواقع الموت، وأنّ لقاء الميت لا يتم في هذه الحيــاة بل في الحياة الآخرة.

ونقل الشعراء الخلود من هذه الدّيار إلى تلك الديار النائية وصار الموتى الذين يعزُّ علينا فراقهم يرتعون في ديار الخالدين ...وبعد قناعة الشاعر بواقع الموت نمت القصيدة التي كانت كلمةً واحدةً وصارت قصيدةً بكلمات ومقاطع وحكايات".[1]

يقول الشاعر عبد الكريم الناعم في رثاء زوجته – سُعدى :

فماذا من الآنّ حتّى نهايةِ هذا الرَّحيلْ؟

رحلتِ وكانت فجاءةً إني اعتقدت ستبقين بعدي

---

[1] – عبّود، حنّا، من تاريخ القصيدة، دمشق، سورية، دار السوسن 2002 ، ص 120.

وأنّا سنبلغ عمراً مديداً

وقد حين نمضي نكون سويا

فماذا...وها قد صرتُ وحدي،

وهذا يؤكِّده كلّ شيءٍ

فهل تستضيءُ سماوات حزني بحزن النخيل؟

فماذا من الآنَ؟

كيف أهدهد روحي بغير شجن لا ينامُ

تدفَّق ليلاً فظنّته شجرة سرو غناءً

فطاردتُ قلبي وصحتُ

انزعوا قشرة الصّمت عّني

فماذا ....وصار الزَّمان وراءً؟

أريد وراءً يكون أمامْ

فماذا؟

زمان التي غلغلت فيّ ، حتّى النّخاعِ بعيداً

على كلّ نفحةِ عطرٍ

على كلّ شوكةِ وردٍ

على كلّ نبضة قلب ترامتْ

على كلّ ُما كان منها

عليه السَّلامْ .[1]

وهكذا فالقصيدة التي كانت تعزف وتغنّى على قيثارة – أورفيوس – آه ...آه...لإحياء الموتى – يوريدس – تحوَّلت إلى قصيدة رثاء وتفجُّع. وأصبح الرثاء فناً قائماً بذاته، وعلى الرغم من هذا التطوُّر وهذه التشعيبات والتلاوين الجديدة فإنَّ الأصل يبقى واحداً ، آه – أورفيوس.

---

[1] – الناعم، عبد الكريم، أمير الخراب، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1992، ص 200–201.

نمطا الجنّة والجحيم الأسطوريان

يرى نورثرب فراي "أنّ التناقض بين العالم الذي يعيش في الإنسان، والعالم الذي يودُّ أن يعيش فيه، ينمّي منطقاً في الأسطورة يقسم الحقيقة كما في فيدو لأفلاطون- إلى حالتين مختلفتين هما الجنّة والجحيم"[1]

بينما يرى في موضعٍ آخر في سياق نظرية المعنى الأعلى- الصّور المثلية- أنَّ "معظم الصور في الشعر تتناول عوالم لا يبلغ من تطرُّفها تطرُّف العالمين اللذين يصوِّران عادةً على شكل العالمين الخالدين الثّابتين: عالمي النعيم والجحيم. والصّور الرؤيوية تصلح للنّمط الأسطوري...[2]

في حين يرى جوزيف كامبل أنَّه يمكن تفسير مسألة جنّة عدن تفسيراً تاريخياً:

"هنالك في الحقيقة تفسيرٌ تاريخي يقوم على قدوم العبرانيين إلى أرض الكنعانيين، وإخضاعهم تلك الشعوب الأصلية. المبدأ الإلهي عند شعب كنعان كان يقوم على الإلهة الأنثى، وكان يرتبط مع الإلهة التي هي الأفعى. إنّها رمز وسرٌّ الحياة.

أمّا المجموعة الوافدة والتي تتبنّى الإله المذكّر فقد رفضت هذا التوجُّه.

بكلماتٍ أخرى هناك رفضٌ تاريخي للإلهة الأمّ يتجلّى في مسألة جنّة عدن"[3]

ويقرِّر في موضع آخر:

---

[1] -فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، تر: هيفاء هاشم، دمشق، سورية وزراه الثقافة، 1992، ص 51.

[2] - فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر: د. محمّد عصفور، عمّان، الأردن، الجامعة الأردنية، 1999، ص 191.

[3] - كامبل، جوزيف ، قوة الأسطورة ، تر: حسن صقر، ميساء صقر،دمشق، سورية ط1 1999، ص77.

"جنة عدن مسألة مجازية اخترعت من أجل تلك الطّهارة، طهارة الزمن وبراءة المتناقضات.ذلك هو المنطق البدئي الذي يتمكَّن فيه الوعي من إدراك التغيرات"[1]

لكنَّ فراس السّواح يعطي مسألة الجنَّة أو نمط الجنّة بشكلٍ أدق بعداً نفسياً فهو حلمٌ بديلٌ عن الفعل، والفعل عندما يُحبَط يصبح حلماً يقول:

"وتجلَّى الحلم بديلاً عن الفعل في أدبيات البشر التي تصف عالماً قادماً، هو حريةٌ كاملة ومساواة مطلقة وراحةٌ من لعنة العمل المفروض على الإنسان. عالم لا مرض فيه ولا عناء لا شيخوخة ولا موت. فكانت أساطير الجنّة لدى كلِّ الشعوب. تعبيراً سلبياً عن رغبةٍ في التغيير لم تخرج عن حيِّز الفعل، أو فعل تمَّ إحباطه فصار حلماً ينتظر"[2]

ومهما يكن من اختلاف الرؤى فإنَّ الخيال البشري رسم صورةً لعوالم ثلاثة عالم الأرض الذي يقيم فيه الإنسان ، والعالم السُّفلي ، عالم الجحيم الذي تقيم فيه.

الأبالسة والشياطين والأشباح، والعالم العلوي، عالم السماء أو الجنّة الذي تقيم فيه الملائكة والآلهة والكائنات الخيِّرة الطّيبة كلُّها.

وفي العالم الأول، عالم الأرض الذي يعيش فيه الإنسان يتجلَّى الصراع بين الخير والشرّ الذي لا يتحقق انفصالهما إلاَّ في الرؤيا.

وما يهمُّنا هو ظهور النّمط الأسطوري في الشعر وانزياحاته الفنية وهذا الاهتمام أكّده نورثروب فراي في كتابه الماهية والخرافية".

"منطق الأسطورة الجدلي الذي يتخيلّ جنّةً أو سماءً فوق عالمنا، وجحيماً أو مكاناً للظلال أسفله، يعود إلى الظهور في الأدب على شكل عالم مثالي رعوي أو رومانسي، أو عالم يعاني من الإحباط عالم التهكم والهجاء".[3]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 80.

[2] – السّواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة، ط1 1980، ص 191.

[3] – فراي، نورثروب، الماهية والخرافة، ص 54.

فنمط الجنة الأسطوري حاضرٌ حضوراً جميلاً في شعرنا العربي السوري ويزداد جمالاً بتنويعاته وتلاوينه، ففي قصيدة – قمر في باب المساء– للشاعر راتب سكر يتراءى لنا هذا النّمط منذ المقطع الأول:

"عشيَّة لم يكن وجهي
سوى صمتٍ نحيلٍ شاحبٍ
هبط الكلام من العلا
بضيائه الفتان حيَّاني
فتحت ذراعيها بساتيني
فحاورها بأنهارٍ وفاكهةٍ
من الوجدِ المصفى
ثمَّ غابَ
على جناج من بهاءْ"[1]

فالإنسان الغارق في الكآبة والحزن والشحوب والصَّمت يحيه ضياءٌ فتَّان من العلا ينقله من حالٍ إلى حالٍ لأنَّ هذا الضياء يحاوره بأنهارٍ وفاكهة من الحبِّ المصفى، فإذا هو يعيش حالة بهاء الجنَّة بعد صمتٍ وشحوب.

وتبدو الأقمار في هذه القصيدة مرآةً للجنّة بنورها، فالجحيم ظلام، والجنّة نور، ولذلك يطلب منها الشاعر أنْ تهلّ وتغنّي.

هلِّي ليَّ بوجهك الحاني
وداري ظلمتي بالنّور
يا أقمارُ
غنّي للوجود عن الذين نحبُّهم
ظمأ المشوق إلى الغناءْ"[2]

---

[1] – سكر، راتب، مُلاءة الحرير، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 2000 ، ص 64.

[2] – المصدر نفسه، ص69.

وما أكثر ما تبدو الحديقة معادلاً موضوعياً للجنة بموجوداتها وبما تشيعه في نفس الإنسان من راحة وطمأنينة وبعدٍ عن الآلام الجسدية والرُّوحية، فأية حديقةٍ أو جنة هذه التي يتحدثّ عنها الشاعر ممدوح السّكاف في"صباح الذهب"؟

"كانت تصبحنا الحديقة بالعطور وبالثمارْ

عطرٌ ينشرُ ضوءَه

في نعمياتٍ الرُّوح

منهرقاً على درج النهار

ثمرٌ ينضج شهدهَ

يدعو إلى عسلٍ

فينهتكُ الإزارْ

كانت تصبحنا الحديقة بالوليمة والبهارْ

نأتي إليها وادعين وطائعين

فتحتفي بغنائنا الجسديّ

تطعنا سرائرها الشهية

ثمَّ نهتف في دجى شمسٍ لأغنية النُّضار

كنّا مزاراً للحديقة والحديقة أينعت ثمرَ المزارْ"[1]

فالعطوروالثّمار والضوء ونعميات الروح والشهد والعسل، والإنسان الوادع الطائع ، والسرائر الشهية، كلُّها من مفردات الجنَّة بالإضافة إلى الحبيبة فالشاعر ليس وحده، وإنما – آدم وحواء– وكانت الذّروة الفنية والمعنوية في قوله "كنّا مزاراً للحديقة" فالجنة حالةٌ نفسيةٌ روحيَّةٌ تسكن في النفس الإنسانية ، وما الحديقة أو الجنّة إلا المرآة الخارجية، ولذلك "والحديقة أينعت ثمر المزار"

أي أنَّ هذه الحالة الإنسانية من الوجد والوداعة والطمأنينة انعكست على الحالة الخارجية أو المرآة العاكسة وهي الحديقة أو الجنّة.

---

[1] – السّكاف، ممدوح ، فصول الجسد، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1992، ص75– 76.

ولكنَّ هذا لا يلغي معادلاً موضوعياً آخر، وهو أنَّ هذه الحديقة أو الجنّة هي المرأة في تجلياتها كلّها، ولولا المرأة ، لولا الحبُّ لما كان الإبداع الشعري.

فالإبداع الشعري محاولةٌ تعويضية ، نابعة من الجسد البشري النصف الذي فقد نصفه الآخر ففقد بذلك خلوده وسرمديته، والتوجّه الأساسي والعميق لكلِّ إبداع هو استعادة النصف الآخر وتحقيق الخلود.

فالإبداع الشعري تعبيرٌ عن معاناة الطبيعة البشرية للقمع، ونزوعها إلى عالمٍ مثالي هو الجنّة، يقول ممدوح السّكاف في "جنين الفرح":

"لسيِّدة الهمسِ طافت على جسدي بغناء

الأناملِ"

هذا مساءُ النسيم

مساء من البوح يطفح بوحاً شجياً

"أحبك يا سيدي يا كريمْ"

وترعش في داخلي مهرة الليلِ

أصهلُ من لذة كالسديمْ.

أنا الثَّلج أضحى لهيباً فتياً

على صهوتيك وأضحى جحيمْ

حنانيكِ... رفقاً بحزني

أكاد أحشرجُ من فرحتي

بالنعيم"(1)

---

1 - المصدر نفسه ، ص 127- 138.

هنا يتداخل عالمان: عالم الجحيم بما فيه من لهيب وحزن وحشرجة ، وعالم النعيم بما فيه من لذّة وفرح وحبّ ومبعث هذين العالمين حوَّاء سيدة الهمس.

وكأن إيغال الشاعر عميقاً نحو الحب بوصله إلى نوعٍ من استعذاب الألم والتضحية من أجل المحبوب. أي الموت مقابل الحب، وهنا في هذه القصيدة : الجحيم مقابل النّعيم.

وفي كثير من قصائد شعرنا العربي السوري، يغدو مسقط الرأس – مدينة كان أم قريةً معادلاً موضوعياً للجنة فحمص التي يتحدَّث عنها الشاعر عبد القادر الحصني في قصيدته "مفرد مثل قلبي" ليست حمص المدينة أو مسقط رأس الشاعر ملاعب طفولته وإنّمَا هي الجنة التي يراها على الأرض، يقول.

"أنا مفردٌ غير أنَّ لحمصَ لياليها البيض.

تنساب من ياسمين العشياتِ

نحو قلوب الندامى.

وتسبل أهدابها الضّافيات

على وجع الروح

تسبغ طهر يديها على أوجه المتعبين.

ندىً وسلاماً

فحمصُ انبهار المزاهر في وله الأذرع.

وحمص سجا الأعين النُّجلِ

من خلال الأدمعِ

وحمص غداة يكلُّ الكلامُ

تفيء إلى صمتها المبدع

تنزاحُ في أزلٍ من صفاءٍ

عصيّ على الزمن المبطئ المسرعِ

وحمصُ الهزيع الأخيرُ من الليل

بعد انغلاق الحواني على الخمرِ

قبل انشقاق الآذان عن الفجرِ تخبرني أنّ همّي يزيدُ

وتنقص واحدةً أضلعي"[1]

إنَّ الصّفات التي يضفيها الشاعر عبد القار الحصني على حمص أبعد من صفات مدينة، إنها أثواب من لباس الجنّة يلبسها المسقط رأسه، بدءاً من الليالي البيض التي هي بضع ليالٍ في مدينة "سان بطرس برغ" في روسيا، ولكنها ليالٍ دائمة في الجنّة إلى إضفاء البلسم على أوجاع الروح، إلى طهر اليدين والعطاء والسلام إلى أعين الحوريات الواسعة، فالأزل من صفاء، والخمرة إلى المحطة الفنية والمعنوية التي قفل بها المقطع، وهي محطَّة خلق الأنثى من ضلعٍ يؤخذ من صدر الذكر "آدم"، لذلك تنقص أضلاع الشاعر ضلعاً لأنَّ الحبيبة تولد منه أو تتشكل عليه، ولعلَّ من أبرز ملامح الجنة في هذا المقطع أزلية الصَّفاء وابتعاده عن مقاييس الزَّمن سواءٌ أكان مبطئاً أم مسرعاً، بل عصيانه لهذا الزَّمن.

بينما يبدو ربيع الطبيعة وربيع الرُّوح انزياحاً عن نمط الجنَّة، لكنَّه انزياحٌ لا يبتعد كثيراً عن النمط في تصوير البهجة والفرح، والطمأنينة والسَّلام، وربما تلمسنا هذا الانزياح في قصيدة "اللوتس" للشاعر عبد الكريم الناعم.

"تلفَّت اللوتسُ

---

[1] – الحصني عبد القادر، ماء الياقوت، حلب ، سورية، مركز الإنماء الحضاري، ط2 1998/ ص 13 -14.

بين جذوره وزهرهِ ومسافةُ المكابداتِ

واشتعال التّوق في رهافة الزَّمانْ

تنفّس البهيجُ بانتمائهِ

وكانت الجبالُ والوهادُ طلقةً بعبثها.

بوردها الجليل

صبّح الندى التويجَ،

أيقظَ الضباب نجمةً

واهتز عرشُ القلبِ بين رعشتين شعَّتا

على وثارة المكانْ

تنفس البهيج باكتماله

"لا ربَّ غير هذه الألوانْ

وكنت واقفاً مابين نقطتين

طائعاً مخالفاً

تلزُّني الأشواقُ

أنتحي جواءَ كرمةٍ لأستظلَّ يومَ ليس

غيرُ ذاك التوقْ

ونجمةٌ في الأفقْ، غنى لها:

أطوفُ بالفجر أُسقى ما يخبئه

كأنمّا ورقةٌ في غابةٍ جسدي..."(1)

فربيع الطبيعة في زهرة اللوتس- والجبال والوهاد الطلقة بورودها، بالندى يصبح تويج الورود، النجمة ، الكرمة.. وربيع الروح في اشتعال التوق، رهافة المكان، البهجة اهتز عرش القلب، والربُّ المتجسّد في ألوان الفرح.

والشاعر في الجنَّة يحسُّ أنَّه يُسقى ما يخبئه الفجر، وما يخبئه الفجر إشراق، وانبعاثٌ وحياةُ وليدةٌ جديدةٌ، فيحسُّ أنَّ الجنَّة غابةٌ وأنّ جسده ورقةٌ في تلك الغابة، والجنة ملأى بأوراق الناس المطمئنين الآمنين، إنّها الجنّة ربيع الجسد، وربيع الرُّوح، خلودٌ في خلودٍ وطمأنينةٌ في طمأنينةٍ، وليس من نهاية أو أمد:

"يأوي إل الظلِّ، وما يدري ترى وصلتْ

تلك المحطاتُ في سيرورة المددِ

أم أنَّ ما لاح لا ترسو مواكبُه

إلا لتبحر في كونٍ بلا أمدِ"(2)

وربمَّا كان نمط الجحيم الأسطوري أكثر حضوراً في شعرنا العربي الحديث من نمط الجنَّة ولهذا الحضورأسبابٌ نتبينها من خلال انزياحات هذا النَّمط ، فالجحيم يصبح جحيماتٍ كثيرة، وأبدأ من قصيدة تناول فيها الشاعر موريس قبق الجحيم تناولاً شعرياً مباشراً، هي قصيدة "ملكوت سقر":

"إنّي في أسرار المطلقْ

أترامى مختنق الصّوتِ

في عين.. في بحرٍ أزرقْ

---

1 - الناعم، عبد الكريم، من سكر الطّين، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1995 ، ص 59-60.

2 - المصدر نفسه ، ص 63.

أطفو .. أغرقْ

وأقاسي أهوال العمق الزيتيّ

لا ربَّ هناك، ولا نجوى..

وأعبّ الماء.. أسفّ الملح بلا جدوى

أتقرَّى أسنانَ الحوتِ

وأطوِّف في كبد العتمهْ

حولي أنفاقٌ مهجوره

شيءٌ لزجٌ.. شوكٌ أعضاء مبتورهْ...."[1]

فالشاعر يتخيَّل نفسه قد ذهب إلى الجحيم (ملكوت سقر) وموقعه في العالم السّفلي فهو بلاد الأموات وهو هناك في أسرار المطلق، اللامحدود بحدود الزمن والمكان، يتهاوى مختنق الصّوت، يقاسي أهوال العمق الزيتي (اللزاجة أو بحر السُّكون) وهذا البحر أبحر فيه جلجامش في بحثه عن عشبة الخلود، وهناك في ملكوت صقر لا يوجد ربٌّ فلا رحمة ولا نجوى وإنمّا عتمة وأنفاقٌ مهجورة وشوكٌ وأعضاء بشرية مقطّعة، إنّه عالم الكوابيس والرعب، عالم الرحلة التي يتبعها عبورُ غامضٌ عبر العالم السُّفلي المظلم، ولطالما تصوّرته المخيلة البشرية على هيئة بطن تنين مفترس، والشاعر هنا "يتقرَّى أسنان الحوت" فهو يونان أويونس أو انزياحٌ فني عنهما. يقول جوزيف كامبل في كتابه (البطل بألف وجه):

"التّصوّر بأنّ عبور العتبة السحرية سيؤدي إلى جو الولادة الجديدة موجودُ في العالم بأكمله، فمثلاً في صورة بطن الحوت، التي هي في الحقيقة رمزٌ لرحم الأم،

[1] – قبق، موريس، الحبُّ واللاهوت، بلا، ص83.

وبدلاً من الانتصار على قوى العتبة أو تحطيمها يبتلع البطل في المجهول، ويتعرَّض إلى الهلاك، ظاهرياً على الأقل.[1]

وترامي الشاعر في البحر بين طفوٍ وغرق ومقاساته الأهوال يدلُّ على الرؤيا المأساوية في تصوُّر الإنسان، وهذا ما يعبّر عنه نورثروب فراي في "الماهية والخرافة":

"وفي الرؤيا المأساوية يصبح العالم بحراً، إذْ إنَّ الأسطورة القصصية للانحلال هي غالباً أسطورة فيضان- واتحاد صور البحر مع الحيوان يعطينا الحيوانات البحرية الضخمة (الحوت) وما شابهها من الوحوش المائية".[2]

ويتابع الشاعر موريس قبق انزياحه عن نمط الجحيم الأسطوري فيقول:

"ملكوت سقرْ
وكهوف الخيبة لي... وأنا في بدء التكوينِ
أتحمّل خوفي، أوزاري ، كابوس سفرْ
كفري .. ديني
ما زالا شدقيْ تنيّنٍ
وأنا بهما أهرس ذاتي.. وأنا بهما أقتاتْ
لحم الأمواتْ
تاريخاً ... أسماءً طُمست فوق الصُّلبانِ المحفوره،
ويسوعُ الفادي يتعذَّب،
أتلقَّف آدم.. حواءً... نسلاً ملعوناً يتهرب
عُقداً ..... أسماكاً مذعوره...

[1] – كامبل، جوزيف ، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دمشق، سورية، دار الكلمة ط1 2003، ص96.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

حتَّى الدينونة، والنفخات ببوق إلهٍ محزونٍ.

يا ويل الطينِ من الطينِ...!".[1]

فالجحيم في أعماق الشّاعر وليس خارجه، إنّه كهوف خيبةٍ بكلِّ ما يعنيه الكهف من ظلام وعنكبوت ومجهول، فالشاعر ينوء بالخوف والأوزار والكوابيس، والأقسى أنّه يهرس ذاته بكفّي تنين هما الكفر والدين، وبهما يأكل لحم الأموات.

يأكل ماضياً طمست معالمه وأسماؤه، ولكن بقي الجوهر "العذاب والفداء"، وبقي إلى جانبه هذا النَّسل الملعون المتهرِّب من الجوهر، وحين تحين الدينونة، ويُنفخ في البوق، وهو بوق إلهٍ محزون لحال هذا النَّسل البشري ولذلك تكون نفخة البوق: ويلٌ للإنسان (الطين) من الإنسان.

إنّها الرحلة عبر بحر الظلام، يونان والحوت، وفي المعنى المجازي، إنّها المغامرة التي تتطلَّع إلى فعل التكثيف وتجديد الحياة بعد أن استعرت نار سقر في أعماق الشاعر:

"طوبى للناقوس المذهّبْ

وخوارق قديسٍ عريانْ

يونانْ

تتحدَّى الويل سفينته، والله هو الربّانْ

أبداً ترسو ، وتغاوي البرْ

لكن ، ألف طوبى للرَّفض المرْ".[2]

وفي قصيدة ثانيةٍ للشاعر موريس قبق هي "توابيت الحضارة" نجد انزياحاً عن نمط الجحيم الأسطوري يبتعد عنه في مفرداته كثيراً، ولكنّ المفردات ما هي إلاَّ

---

[1] – قبق، موريس، الحبّ واللاهوت، ص 86– 87.

[2] – المصدر نفسه، ص86.

رموز تحمل دلالات تتجدَّد بتجدُّد الأيام، إنّه انزياح يشكّل ورقــة نعــوةٍ للحــضارة الحديثة، ونذير شؤمٍ ينعق في سمع الإنسان المعاصر الذي يعيش في جحيم حقيقــي، يعاني ما يعاني وكأنَّه المُدان في جحيم الآخرة أو ملكوت سقر:

"تصطكُّ فوق جيلنا حوافر الغيلانْ

تنغرز المخالب النّسريةُ الجوفاء في ندوبه العميقهْ

تجزُّ فروَة رأسه.. تذكار نصر الموتِ ، والعوائد العتيقهْ

تسحقه.. تقيء فوق لحمه القديد سيل القيح.. والقطرانْ

ضفادع الكهوف ما تزالْ

تنقُّ في مستنقع الوراثةِ الدُّوديّ:

لا طوفَ، ولا مجذاف إلا من رُقى جلودنا.. أفخاذنا العريقة".[1]

ففي الرؤيا السوداء للمخيلة البشرية نجد في طور الظلام الغــيلان كمــا نجــد النسور والأفاعي والتنانين، كما نجد الكهوف والخرائب والصّحارى، بالإضافة إلــى ما يحمله نمط الجحيم من جزّ فرو الرؤوس وسيول القيح والقطران.. واللحم القديــد والديدان....

ولكنَّ الجحيم هنا هو هذا العصر الذي يسمُ نفسه بالحضاري بينما هــو يــدوس الجيل الإنساني بحوافر غيلانه وتجزُّ فروة رأسه ويقيء فوقه القيح والقطران.

إنّه عالم إنساني يعاني حكماً طغيانياً أو فوضوياً ممّا يجعله جحيماً مقيمــاً فــي حياة البشر وخصوصاً الشاعر الذي يستخدم لغة الرمز، اللغة المعبّرة عن الأنمــاط الأسطورية البدئية أو الأولية، ولغة الرمز – كما يقول فراس السّواح.

"هي اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنة، كما تنطق لغتنا المحكيّة عن خبرات الواقع ، مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتهــا،

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 357.

وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس والأسطورة كما الحلم، تكمن أهميتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية. وما علينا إلاّ أن نفهم مفردات تلك اللغة، لينفتح أمامنا عالمٌ مليء بمعارف غنيَّة ثرة".[1]

ويتابع الشاعر وصفه جحيم العصر الذي يعيشه هذا الجيل، وقد لا يدري أنّه يعيش في توابيت الحضارة:

"تنقلُوا على دروز الصَّخر .. فوق كُبَّةِ القنافذ الصّديقهْ

وقطّروا من قربتي دمائكم، خابيتي زيوتكم شلاَّل..

مآلكم أن تتخّ عظامكمْ .. مرساتكمْ.

أن تسقطوا. تبلعكم رمالْ

تابوتكم محارهْ

محاركم .. سفائن الحضارهْ

لا جُزرَ مدّ بحركمْ.

لا شيءَ غير قهقهات الجنِّ في مغارهْ...".[2]

فمن الرؤيا السّوداءالنمط العالم السفلي (الجحيم) دروز الصّخر والعظام والدماء والزيوت والرمال والبحر والمغاور وعزيف الجنّ فيها، وبحر العصر الجحيمي يعبره الإنسان في تابوته، وتابوته سفينة الحضارة، وليس فيه من جزيرة للنّجاة، فلا شيء في هذا البحر غير ضحكات الجنّ في الكهوف والمغاور.

إنَّه انزياحٌ عن نمط الجحيم إلى جحيم العصر الحديث يحمل رؤيا جديدة، ولا شعر من دون رؤيا.

---

[1] – السوَّاح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان ،دار الكلمة ، ط1 1980، ص 14.

[2] – قبق، موريس، الحبّ واللاهوت ، ص 94- 95.

وفي قصيدة "الدخول في نفق الليل" للشاعر علي الجندي التي يهديها إلى الشاعر سعدي يوسف، يبدو نفق الليل انزياحاً فنياً ومعنوياً عن الجحيم، يقول:

... "ينام الخليّون..

يا... محرقاً".

وجوه الأجنّة.. آهٍ تنأى وتنأى وتنأى،

و... أدخل في نفق الموت،

أذهب في الخوف والذكرياتِ،

الظّلام كثيفٌ، شديدُ المرارةِ،

عبءٌ على كلِّ جسمي،

حراشفُ تنبتُ حولي،

الطّريق بلا منتهى!

وجوه الأجنَّة تلمع،

أعينهم تنطفي،

ليس من أثرٍ للشفاه على الجلد!

صوتٌ حزينٌ للشفاه على الجلد!

صوتٌ حزينٌ يجيءُ من البعدِ،

صوتٌ ضعيفٌ يفيقُ من الصَّمتِ،

آهِ، ابتعدت عن المدخل – الشوكِ،

صارت طريقي لولبةً والظّلام ثقيلٌ

وما من هسيسٍ يعيد ليَ الروعَ..

–يامحرقاً...

تطول المسافةُ، أبحث عن أيِّ شيءٍ،

يدي تتحسَّس جسم الظّلامِ،

الظّلام له جسدٌ من هلامٍ،

أراوح في موضعي،

أعود قليلاً إلى الخلف،

أمشي يميناً، وأمشي شمالاً،

تضيع المعالم والأوجه الشجية تتركني في العراءِ المغبَّشِ،

أصرخ: صوتي يلعلع في الخوفِ،

يصبحُ عشرين صوتاً وألفَ صدى!

و... يسود السكون،

لماذا انطفت كلُّ أعينكم يا أحبَّةَ قلبي؟..."[1]

إنَّ هذا الوصف لنفق الموت ينبش في ذاكرتنا الإنسانية وصف الأقاليم الجهنمية في الميثولوجيات، فأيُّ إقليمٍ منها يثير الأفكار المخيفة والخارقة في رأس أيّ إنسان على وجه البسيطة، والشاعر عندما يدخل في نفق الموت يذهب في الخوف والذكريات. وأيُّ إقليمٍ جهنّمي يخيِّم عليه ظلامٌ كثيفٌ يشكّل عبئاً مريراً وثقيلاً على كلِّ جسمٍ، وعيون الأحبَّة تنطفئ فليس هناك غير الأحزان والأمراض الشاحبة والشيخوخة الكئيبة والخوف والجوع والشقاء والبؤس والموت، وأصوات الأنين والجلد والقرير، حتَّى الظّلام يصبح له جسدٌ هلاميٌ فلايستطيع الشاعر أنْ يتحرَّك في هذا الهلام الأسود المخيِّم، وليس هناك غير الغيلان وذوات الفحيح والخميرات نافثات اللهب، وتبدو الوجوه للشاعر شبحيةً تدفع إلى الصُّراخ فيلعلع صوته في الخوف وليس من الخوف لأنّ الخوف هو المقيم وليس السَّبب، وفي

---

[1] – الجندي، علي، النزف تحت الجلد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1978، ص 73–74.

الظّلام الهلامي الثقيل والشوك والسُّكون يصبح لصوته مسارات ٌ كثيـرة، وأصـداء لاتُحصَى، ويظلٌ السُّؤال موجعاً أليماً: لماذا أطفأت كل أعينكم يا أحبة قلبـي؟ ممـا يؤكد أن الشاعر يدخل نفق الموت هو حالةٌ إنسانيةٌ شاحبةٌ يعيشها الشاعر، ويعلم أنَّ صديقه الشاعر سعدي يوسف يعيش هذه الحالة ذاتها وهذا النّفق ما هـو إلاَّ إقلـيمٌ جحيمي استقرَّ في أعماق الذّاكرة الجمعية الإنسانية.

ولايدري الشّاعر نفسه متى يخرج هذا الإقليم الجهنّمي ليرسم دخولاً في نفـق الموت، دخولاً في حالة الكآبة واليأس والخوف والرُّعب التي يسببها ابتعـاد وجـوه الأحبَّة:

"وجوهُ الأحبّةِ... آهٍ تنأى وتنأى،" وبعد هذا التنائي يدخل الـشاعر فـي نفـق الموت "و.. أدخل في نفقِ الموتِ".

وعندما يستعرض الباحث هـذه المفـردات" (الخـوف، الظّـلام، المـرارة، الحراشف، الأعين المنطفئة، الصوت الحزين، الضعيف، الشوك، الطريق اللـولبي، الهلام، الأوجه الشجية، السكون، انطفاء عيون. الأحبَّة)

تقفز أمامه صورة إقليم جهنَّمي كانت مخبَّأة في أعماق ذاكرته.

ومن أعماق الذاكرة تبرز الأنثى –يوريدس– زوجة الشاعر– أورفيوس– التي دفعتها لدغة أفعى إلى العالم السّفلي والشاعر لاحياة له ولا خـلاص مـن جحيمـه بغيرها، والشّاعر علي الجندي يطلب عودتها وحضورها:

"احضري يابنتي الشّهوية من قبر غيبتك الباردة،

امنحيني إغفاءةً قرب شطّيك،

جسمك هذا الممدَّد في كلِّ عمري...

يباعد– إذ يتمدّد قربي ويمتدُّ فوقي وتحتي–

عني العذاب ويطرد خوفي ...

احضري الآن،

إنيّ أناديك من ظلمة الخوفِ،

أهتف باسمك، أخشي من الجهرِ!

صوتي يلعلع في الرُّهبة اللولبية،

صوتي يصبح عشرين صوتاً وألف صدى.."[1]

ولكن ليس في الجحيم غير الصّراخ وزعيق الألم وتمزُّق الأصوات:

"أصرخ، أصرخ، أزعقُ في ألمٍ

تمزَّقَ صوتي،

تبعثر مليون صوتٍ

و.... رجع صدى!"[2]

وإذا كان لأيِّ نفقٍ مدخلٌ ومخرجٌ، فإنَّ نفق الموتِ يبدو في قصيدة الشاعر على الجندي بلا مخرجٍ واضحٍ، فالفراغ حوله لايتحرَّك، وهو غير قادرٍ على الحركة وكأنّه مشلولٌ في الحالة التي يغرق فيها، وهل الغرق في الجحيم النفسي والروحي أمرٌ يسيرٌ هيِّنٌ؟!

إنَّ الجحيم هنا جحيمٌ واقعي يعيشه الإنسان على هذه الأرض، وليس جحيماً تصوّرياً متخيَّلاً في العالم الآخر، وإن كان يستمدُّ بعض صوره، ومشاهده من الجحيم في العالم السُّفلي الذي رسخ في الذاكرة البشرية الجمعية نمطاً أولياً، وكان من انزياحاته وتنويعاته جحيم الكوميديا الإلهية لدانتي وأيضاً هناك الجنَّة الأرضية، والجنّة الرؤيوية التصوُّرية، وكلتا هما تصبَّان في مجرى واحد هو مجرى النّمط الأولي، فالجنّة الرؤيوية التصوُّرية رسمت ملامحها في الأديان كلّها من الزرادشتية

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 76-77.

[2] – المصدر نفسه، ص77.

إلى البوذية والمانوية، وفي الأديان السّماوية من اليهودية إلى المسيحية إلى الديانة الإسلامية، واستمرَّ التصورُ بعد ذلك في المخيلة الأدبية انزياحات عن النمط الأولي وتنويعاتٍ على وتره مع الحقول الإليزية أو حقول السَّعادة في جنّة دانتي في كوميدياه الإلهية، وفردوس ملتون المفقود، ورسالة غفران المعري، وحتى -يا أمَّةً ضحكت- ليوسف السّباعي.

أمّا الجنّة الأرضية فتبدو حالة وجدانية داخلية يغرق الشاعر في نعيمها وسعادتها، فيعزف عزفاً منفرداً على النّمط الأولي الرّاسخ في أعماقه، كأن يعيش حالة حبٍّ متفرِّدة، فالشاعر سهيل إبراهيم في قصيدة "أبجدية للحبّ" ينقل إلينا الكثير الكثير من أبجدية الجنّة:

"هو الحبُّ غابٌ...

مدائن ضوءٍ،

جزائر نخلٍ وماءٍ،

هو الحزن والفرح الأبديُّ،

هو الصَّحو، والموسم المرتجى...

هو الحبُّ فاتحةُ الحلمِ،

خاتمة الحلمِ

نومٌ عميقٌ...

هو اللغة الأبجدية للأمم الغابرات

وللأمم الحاضرات

وللأمم المقبلةْ.."[1]

---

[1] - إبراهيم، سهيل، أنوي وأسميِّك اتجاها، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1978، ص 37-38.

فالغاب طبيعة بكر، نقاءٌ وطهارة، ومدائن الضوء حالة الطَّمأنينة المتألّقة في النفس، وجزائر نخلٍ وماء، خير وعطاء، والفرح الأبدي، وفاتحة الحلم الإنساني وخاتمته، والنوم الهادئ العميق، إنّها ألوان توشّى مساحة الجنّة في المخيّلة البشرية، ولكنّها حالة يعيشها الشاعر، وهنا يتداخل العام مع الخاص ليشكّل اللغة الأبجدية للماضي والحاضر والمستقبل.

إنّه عزفٌ على وتر الجنّة الأرضية، على وتر حالة الحبّ، تتردد أصداؤه في الجنّة الرؤيوية التصوَّرية، فيلتقيان في مجرى النَّمط الأولي للجنَّة.

وأظنُّ الإنسان لم يتصَّور يوماً الجنَّة سواءٌ أكانت أرضيةً أو تصوُّريةً رؤيوية من دون امرأة، بل الحبُّ هو امرأة، والجنة امرأة:

"هو امرأةٌ...

كلُّ حبّ هو امرأةٌ،

تستحمُّ على شرفة البحر،

طقسٌ من الدّفئ والصَّبواتِ القديمةِ،

عُريّ يموج به البحرُ مدَّاً وجزراً،

وتسرقه الشّمسُ في غفلةٍ

تتكوّم في حضنه الشّمسُ

طفلاً...

يفتّشُ عن لُعَبٍ،

وكنوزٍ مخبَّأةٍ،

ورؤى مبهمهْ.."[1]

[1] – المصدر نفسه ، ص 39–40.

فالمرأة هنا أفروديت التي تستحمُّ على شرفة البحر فهي من البحر، من زبده خلقت، وهي ليست من لحمٍ ودمٍ وإن كانت كذلك، وإنّما هي طقسٌ من الدفء والصّبوات القديمة، أي الرّاسخة في أعماق ذاكرتنا، وتعود صورة –أفروديت– لتظهر في "عريٌّ يموج به البحر مدّاً وجزراً" فهي حوريةٌ أو ربَّة جمالٍ، وفي تكوّم الشمس في حضن هذا العُري طفلاً، ما ينمُّ على ما يكمّل صورة الجنّة الأرضية – الابن– الذي يبعث الفرح، وهو يفتّش عن ألعابه وعمَّا يراه كنوزاً مخبَّأة ورؤى غامضة مبهمة.

وفي الموت يلتقي نمطا الجحيم والجنّة لأنّ الموت مُفتَرق الطَّريقين أو النّمطين وخطوةً خطوةً يصير الشاعر والموت أليفين كما يعبّر عن ذلك الشاعر سهيل إبراهيم في قصيدة "خطوة... خطوةً.. ونصير أليفين":

"كان كما يبدأ الخلقُ صورته

ضفّتين من الضَّوءِ والنارِ،

نافذتين من الألق الأرجواني

متَّسعاً للضّلالِ،

ومتَّسعاً للهدايةِ،...."[1]

الخلقُ بدأ صورته بضفّتي الجنّة والجحيم، وكذلك الموت، في الضفةِ الأولى متسعٌ للهداية، وفي الضفّة الثانية متسعٌ للضّلال. إنَّه التَّصوُّر الرؤيوي الذي رسمته المخيّلة على قاعدة الرَّاسخ في الذاكرة البشرية أو مايدعى الخافية.

والشّاعر يسأل الموت بضفَّة جحيمه عن المجازر والدماء، عن العذاب، والعذاب مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بضفَّة الجحيم، فالجحيم والعذاب توْءَمان:

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 75.

"أسأله،

عن خرابٍ قديمٍ،

ومجزرةٍ لايجفُّ دمٌ بعدها...

وعذابٌ تعتَّقَ.."[1]

ولعلّ من أكثر تنويعات نمط الجحيم وانزياحاته في شعرنا العربـي الحـديث الجحيم القومي، حالة العقم والخراب التي عاشتها الأمَّة وما تزال تعيـشها، فـزمن العقم العربي زمن جحيمي مواويله دموية وأقاليمه ذابلة ومعاصر نفطه تطحن الجلد العربي، فالأعشاب تحترق والقلوب أرمدها الرعب، إنّه جحيم الزمن العربي العقـيم في قصيدة الشاعر عبد الرحمن عمّار "مزامير للموت والولادة":

"مابين مصبّ النهر ونبع النهرْ

عشبٌ محترقٌ وصقيعٌ يتكاثفُ

ثمَّ يحاصر عريَ الأطفالْ

مابين مصبّ النهر ونبعِ النهرْ

فانوسٌ منطفئٌ

وقلوبُ أرمدها الرعبُ

فراحت تتكوّرُ في دائرة العتمِ

وتمسِكُ جدرانَ القبرْ"[2]

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 79.

[2] – عمّار، عبد الرحمن، الجمر في الرَّماد ملحمة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص 62.

ففي زمن عربي مثقل بالمهانات، يقفز فيه كلُّ شيء حتّى الرُّوح تظلُّ هذه الأمَّة غارقةً في جحيمها ولن تبلغ سدرة المنتهى (شجرة في الجنّة) أي حالة الحياة الحقيقية:

"لن ترودي بروق الأزاهير...

لن تدركي أبداً سدرة المنتهى،"[1]

وهذا الجحيم ينزاح إلى جحيمٍ نفسيٍّ ينتج عن جحيم سياسي اجتماعي (قمع واستغلال) في قصيدة "أفق للذاكرة المعتقلة" للشّاعر علاء الدين عبد المولى:

"صداٌ على صدأٍ ومثلي يصدأُ

يا قامةَ السّجنِ المنيرةِ، قاع قلبي مُطفَأُ

والرُّوحُ بين أصابعي حجرٌ أفتّتهُ،

وأنشرهُ على الأربابِ،

ربّ يحتمي بجنودهِ

ربّ يُسمّي جنَّةً لملوكهِ

ويقول للفقراء: (اسعوا في مناكبها)

لمن هذي المواكبُ تعتلي ذهباً وتعلو؟

ذهبٌ تضاجعهُ الأميرةُ، والعشيرةُ تستظلُّ

بالصّالحينَ... ولم يزل في الرُّوحِ ليلُ"[2]

فالإنسان مثلُ الحديد يصيبه الصّدأ في المحيط الرَّطِب العفِن، وما قيمة السّجن المضاء إذا كان القلب مطفأً؟ وما مكانة الرّوح إذا غدت حجرةً تتفتَّت وتُنثر الفتافيت

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 55.

[2] - عبد المولى، علاء الدين، ذاكرة لرحلة الأنقاض، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1992، ص 57-58.

على أرباب السِّياسة والسُّلطة المحتمين بالجنود الذين يوزّعون الجنّات على أتباعهم بينما يقولون للفقراء: اسعوا في مناكبها. وتبدو المفارقة المرَّة بين المواكب التي تركب الذّهب وترتفع به، والأميرات يضاجعْن الذّهب وبين الشعب الذي يحتمي بالأولياء والصَّالحين أدعية وبخوراً وقرابين، إنَّ هذا الجحيم السّياسي الاجتماعي الذي يعيشه الشّاعر يجعل الليل بكلِّ ما يعنيه من ظلام ورعب وكوابيس وأشباح مقيماً دائماً في روحه.

والشّاعر يفصح عن تماهيه في أمَّته وتماهي أمّته فيه، فجحيمها جحيمه، وعذابه عذابها:

"أنا أمَّةٌ شابتْ ضفائرها،

وجفّت في حصى لهبٍ حشاشتها،

حكايةُ نجمةٍ نامت على حجرٍ بوارقها،

أنا هذا العذاب المستقيم،

رأيتُ قبل الفجرِ أهلي شاردينْ

ناديتهم: ماذا يقول الرأسُ بعد القطعِ؟

هذا القيدُ ينضحُ بالبلاغةِ،

حين يتئمُ في السَّلاسلِ كلُّ تاريخِ السَّجينْ"[1]

جحيم الشاعر النفسي تشخيصٌ لجحيم الأمّة، ومن مفردات هذا الجحيم الشيخوخة، والجفاف، جفاف الخضرة في حجارة اللَّهب والجمر، والعذاب الدائم والسَّلاسل، ويضيف الشاعر إلى هذه المفردات أو الهزّات الأسطورية الأهل المشرَّدين قبل الفجر الذين يسألهم سؤالاً تذهب أصداؤه إلى أمداء بعيدة: "ماذا يقول الرأسُ بعد القطع؟"

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 66–67.

وإذا كان هذا السُّؤال يذكّر بملايين الرؤوس التي قطعت في تاريخ الإنسانية عموماً، وتاريخ أمّتنا خصوصاً فإنَّه يكون أكثر إيلاماً وأبعد أصداءً حين يكون الرأس بين الكتفين ويشعر صاحبه أنَّه مقطوعٌ، فأيُّ جحيمٍ أقبح وأقسى؟!!

ومن انزياحات نمط الجحيم حالة البؤس الإنساني التي تثقل بكآباتها نفس الإنسان الشّاعر وتطبق على روحه دياجير لانهاية لها فيحسُّ هذه النفس ملأى بالخرائب، وروحه جرداء من كلِّ طموحٍ فيحار في حالته هذه، أجسده ميتٌ أم روحه ميّتة وهو بينها مذبوحٌ من الوريد إلى الوريد؟!

إنّ ظلام هذا البؤس الإنساني يملأ خلايا نفس الشاعر ممدوح السّكاف في قصيدته "طيرٌ في ملكوت الرِّيح":

"ماتت أبعادي وأنا أجتُّر خرائب نفسي

أوتار سقوطي

مستنقع زمني

قفرٌ غواياتي

بؤسي الإنسانيّ

طموحي الأجردِ

رفضي المطواع

فهل جسدي ميتٌ

وأنا حيٌّ

أم هل روحي ميتةٌ

جسدي حيٌّ

وأنا بين الاثنين ذبيحْ؟....[1]

وفي مقابل هذا الجحيم الإنساني المتجسِّد في أعماق الشاعر ينزاح نمط الجنَّة ليصبح تطلُّعاً لحالة الخلاص من هذا الجحيم، وهذا التطلُّع أقرب إلى الأمنية العذبة التي تداعب الإنسان كنسماتٍ نديةٍ تنعشُ الإنسان المحترق بحرِّ الهاجرة، فالشّاعر ممدوح السّكاف يتطلّع إلى أمنية الخلاص من جحيمه النَّفسي الإنساني:

"... أسأل عن شفقٍ يحميني

عن قمرٍ يقبلني ضيفاً تحت أشعته

عن نبعٍ يُسلسُ عطشي

عن ظلِّ نخيل أستروحُ همسَ نسائمه

عن حبٍّ أدفن صدري فيه

وعن قلب امرأةٍ يقبل دمع ضراعاتي

يسكنني في بهوٍ من أبهاء الغبطةِ فيهِ

ويمنحني بردَ الجنّةِ

وأنا فوقَ جحيم الإخفاق،

ويزرعني ورداً وعبيراً..."[2]

فالشفق والقمر والأشعة والنبع والظّلُّ والنسائم والشّجر والحبُّ والمرأة والغبطة والورود والعبير تمنح الشّاعر برد الجنَّة لأنَّها مفردات الجنّة التي تخلّصه من جحيم الإخفاق، جحيم البؤس الإنساني بجانبيه المعنوي والمادي.

فالجحيم خوفٌ والجنّة حماية، والجحيم عطشٌ والجنة ارتواء، والجحيم احتراقٌ والجنَّة استرواحٌ بهمس النَّسائم...

---

[1] – السّكاف، ممدوح، في حضرة الماء، دمشق، سورية، دار الجليل، 1983، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 59–60.

وهكذا تكون الجنَّة في شعرنا العربي السُّوري الحديث أملاً في مستقبل يحقِّق خلاصاً من جحيم سياسي أو اجتماعي أو نفسي، أو تكون حنيناً إلى ماضٍ جميلٍ ولَّى بغبطته وبهجته وهدوئه وطمأنينته وسكونه ممَّا يجعله يأخذ شكل:

(أطياف حنين رومانسية) يدفع إليها حاضرٌ جحيمي أو هكذا يتصوَّره الإنسان الشاعر النافر من عالمٍ سفلي والمتطلّع إلى عالمٍ علوي، وهو يقف على عالم أرضي. إنّه الهروب من عالم الظُّلمة الذي تسكنه كائنات الشرِّ إلى العالم النُّوراني الذي تسكنه كائنات الخير.

"قايين وهابيل"

جاء في سفر التكوين من العهد القديم:

"وعرف آدم حواءً امرأته فحبلت، وولدت قايين. وقالت اقتنيت رجلاً من عند الرَّب. ثمَّ عادت فولدت أخاه هابيل. وكان هابيل راعياً للغنم، وكان قايين عاملاً في الأرض.

وحدث بعد أيَّام أنّ قايين قدَّم من أثمار الأرض قرباناً للرب. وقدَّم هابيل أيضاً من أبكار غنمه ومن سمانها. فنظر الرَّبُّ إلى هابيل وقربانه. ولكن إلى قايين وقربانه لم ينظر، فاغتاظ قايين جدّاً وسقط وجهه. فقال الرَّبُّ لماذا سقط وجهك؟ إن أحسنت أفلا رفع. وإن لم تحسن فعند الباب خطيَّةٌ رابضةٌ وإليك اشتياقها وأنت تسود عليها.

وكلَّم قايين هابيل أخاه. وحدث إذْ كانا في الحقل أنَّ قايين قام على هابيل أخيه وقتله.

فقال الرّبُّ لقايين: أين هابيل أخوك. فقال: لا أعلم، أحارسٌ أنا لأخي. فقال: ماذا فعلت؟

صوت دم أخيك صارخٌ إليّ من الأرض، فالآن ملعونٌ أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك، متى عملت الأرض لاتعود تعطيك قوتها. تائهاً وهارباً تكون في الأرض.

فقال قايين للرَّبِّ: ذنبي أعظم من أن يحتمل. إنّك قد طردتني اليوم عن وجه الأرض ومن وجهك أختفي وأكون تائهاً وهارباً في الأرض.فيكون كلُّ من وجدني يقتلني. فقال له الربُّ:

لذلك كلُّ من قتل قايين فسبعة أضعاف ينتقم منه. وجعل الربُّ لقايين علامةً لكي لايقتله من وجده.."([1])

[1] – العهد القديم، سفر التكوين، 4: 1-2-3-4-5-6. وما بعدها

وسواءٌ أقتل قايين أخاه هابيل بحجرٍ أم بفكّ حمار، ومهما قيل عن عقاب الله له بعذابٍ أبدي، حين جعل حياته أسوأ من الموت، أو جعله الخيال الشعبي يعيش وحيداً معذّباً فوق القمر وهو يحمل الشَّوك على ظهرهِ، هذا الشوك الذي يتراءى لنا غبشاً على ضوء القمر، فإنَّ (قايين) أصبح في اللاَّوعي الجمعي للإنسان نمطاً أولياً أو بدئياً لطمع الامتلاك وجشع الأنانية اللذين يدفعان إلى الغدر بأقرب الناس وأحبّهم، وقتلهم، وهذا النمط الأولي الرَّاسخ في أعماق اللاَّوعي الجمعي يطفو فوق السَّطح في قصائد شعرائنا العرب السوريين، شعراء التفعيلة، في انزياحاتٍ عن النَّمط البدئي في صورته الأولى، وتنويعات وتلاوين على وتره، فالوتر واحدٌ ولكنَّ الأنغام تختلف.

فالشّاعر محمَّد وليد المصري في قصيدته "خلاخيل الحلم" يستخدم الاسم الشعبي الشائع (قابيل) الذي يوفّر التناغم الإيقاعي من خلال جرس الحروف مع (هابيل).

فيبدو (قابيل) هذا قاتلاً، ثمار يديه مجازر يوميةٌ وكأنّها قهوة الصَّباح، وهذا القاتل الذي يرتكب المجازر المروّعة يقترن بمن بدأ ظلام الاستبداد وقال: أنا ربّكم الأعلى، يقترن بأخناتون الذي ابتلع الآخرين ليبقى السّيد المستبدّ الوحيد، وبه بدأت سراديب المتاهات، وفاضت المجازر:

"غابوا...

وغنّى الكأسُ،

أغنية الحزانى.. المتعبينَ،

أحبَّتي...

"قابيل" فوق رصيفه،

سردابُ مجزرةٍ...،

تفيضُ على مجازرَ،

والمجازرُ قهوةٌ للصبُّحِ،

كان البدءُ من ليلٍ...

و"أخناتون" يسترقُ الخطا والسمعَ،

يبتلعُ الإلهةَ والإلهْ

ونغلٌّ في السّردابِ،

يأكلنا المتاهْ..."([1])

فالشاعر يبدأ بالأحبَّة الذين غابوا أو غيِّبوا في سراديب المجازر، وقابيل أوقايين امتدادٌ لأخناتون في أنانيته القاتلة وجشعه لتملُّك كلِّ شيء وحده، فهو ابتلع كلَّ شيء، والأحبَّةُ متعبون حزانى يأكلهم التيه والضَّياع. وكيف لايكونون كذلك؟!

وأخناتون (المستبدُّ القاتل) يُصادر حتى الأفكار التي قد تنتقل من رأس القتيل إلى سواه، ويطلق رصاصاته على القمر، (ربَّما على عذابات قايين كما رسمها الخيال الشعبي):

"أخناتون...

يطلقُ بالرصاص على القمرْ...

يرمي الشّراكَ على طيورٍ...

غادرت رأس القتيلِ،

وما درتْ ..

أنّ السَّواقي

فارقت ينبوعها.."([2])

إنَّ تشخيص الأفكار التي غادرت رأس القتيل (هابيل) بالطيور تشير إلى جمالية هذه الأفكار، وجوهرها الكامن في الانطلاق والحرية، ولكنّ شراك المجرم

---

[1] – المصري، محمد وليد، عزف الدَّم، دمشق، سورية، اتحاد الكتّاب العرب، 1993، ص 13–14.

[2] – المصدر نفسه ، ص 15–16.

الظّالم ينتظرها فيحلُّ الجفاف ويغور ماء العـين لأنَّ دم الجريمـة لـيس مخـصباً للأرض، وإنَّما نذير شؤم ونعيٌّ جفافٍ ويباب.

إنّه دمٌ صارخٌ من الأرض ومحفّزٌ على لعنة الأرض الدائمة للمجرم قاتل أخيه في الإنسانية. وفي قصيدة "بكائيات لشخصٍ آخر" للشّاعر نزيه أبـو عفـش يأخـذ (قايين) بصفته نمطاً أولياً أبعاداً إنسانيةً عميقة، فمن يقتل الآخر يقتـل نفـسه فـي اللحظة ذاتها، والسّكين التي تنغرس في صدر المقتول تنغرس في صـدر القاتـل، فالقاتل مقتولٌ بجريمته التي يرتكبها:

"ملعونٌ بعدك هذا العمرْ

ملعونٌ هذا الصّوت الطّالع خلف جدار القهر:

"قايينُ.. استسلم ياقايين

ها نحن السَّاعة حاصرناكْ...

فلترفع عبرَ النَّافذةِ الأخرى رايتك البيضاء"

"اللهُ غفورٌ..."

"لكنْ... نحن سنسلخ عنك الجلدْ

أقسمنا ياقايينُ سنسلخ عنك الجلدْ...

ماهمَّ!... ستسقط يا قايين

ويُقالُ: استشهدَ ذات مساءْ...

لكنْ لن نبكي ياقايين عليك

لن نبكي قطُّ عليك"([1])

---

[1] – أبو عفش، نزيه، حوارية الموت والنخيل، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1972، ص38.

العمر ملعونٌ بعد القتيل، والصَّوت ملعونٌ سواءٌ خرج من الأرض التي فتحت فاهاً لاستقبال دم الأخ من يد أخيه – كما في سفر التكوين- أم خرج من خلف جدار القهر- كما في القصيدة...

وقابين قناعٌ يلبسه الشاعر للقاتل المقتول "والقناع في المصطلح اليـونغي هـو الوجه الذي نتخذه إزاء العالم والآخرين ويمثّل الجزء الواعي من شخصيتنا. والنفس هي النفس الداخلية حيث تكمن العواطف والاتجاهات والنّوازع اللاَّواعية. والظّلُّ هو عالم الغرائز الموروثة عن الحيوانات الدنيا، وهي الغرائز التي لايقبلها العقل الواعي ولذا فإنّها تكتب في اللاَّوعي، وهذا هو الثالوث اليونغي المعتاد".([1])

وعلى قابين أن يستسلم وإن لم يستسلم وسقط وقيل عنه: شهيد، فإنَّ الناس لـن تحزن عليه ولن تذرف دمعةً، والشّاعر هنا يلبس لباس النّاس ويتحدَّث بألسنتهم.

والنّاس قاتلةٌ مقتولة، وقابين قاتلٌ مقتولٌ أيضاً، فمن يقتل فرداً يقتل الإنـسانية أجمعها.

"وكبرنا خلف جدار الغربة

نحن الاثنين

آخينا الرَّمل النازفَ والهزَّاتْ

لم نحسنْ صكَّ ملامحنا

واحدنا كان الصُّورة والمرآةْ

ضيَّع كلٌّ منّا صورته في وجهِ الآخرْ

وكبرنا ياقابينْ

لم نعرفْ من كان الميّتَ منّا في نظرِ الآخرْ

---

[1] – فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر: د. عصفور، عمان، الأردن، الجامعة الأردنية، 1991، ص 383.

لكنّي حين قتلتك يا عيني... فكرتْ

أنَّي سأكون "الآخر"

حينَ يموت "الشّخص الآخرْ"

ساعتها ياقايين

أسلمتُ لكفِّ الغربةِ رأسي...

أسلمتُ الرَّمل شكاتي.. واستسلمتْ

وعليكَ...

عليَّ...

علينا نحن... بكيتْ.." ([1])

هنا يتداخل القاتل والمقتول إلى درجة التّماهي، كلاهما يؤاخي الرَّمل بدمه، كلٌّ واحدٍ منهما هو الصُّورة والمرآة في وقتٍ واحدٍ، كلٌّ منهما ضيَّع صورته في وجه الآخر.

فصار ينظر إلى الآخر أنّه ميّتٌ، ولكن من الميّت حقيقة؟ إنّ القاتل يخاطب المقتول "ياعيني" فإذا ما قتله فقأ عينه، وقتل نفسه. ولذلك حين قتل الآخر" أسلم رأسه للغربة، وأسلم آلامه وعذاباته إلى الرَّمل (الجفاف والقحط).

وبكى على المقتول، بكى على نفسه (القاتل)، بكى على الاثنين معاً لأنّهما قاتلان مقتولان، والإنسانية بهما مقتولة أيضاً.

إنّه انزياحٌ شعري عن النّمط الأولي يرتقي بالفكرة إلى مراقي ساميةٍ على مدارج الإنسانية من أجل تأكيد ثالوث الأدب الخالد: الحبُّ والجمال والخير.

وكم تراءت لي صورة (قايين) القاتل المقتول، المحكوم بعذاب الحياة، المحروم من راحة الموت وأنا أقرأ قصائد الشاعر طالب همَّاش في ديوانه "النادم"!!

[1] – أبو عفش، نزيه، حوارية الموت والنخيل، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1972، ص38.

ففي قصيدة "لامية اليأس" يتوق إلى أخوة يؤنسون وحشته وهو الغــارق فــي الشقاء المشؤوم، جسده سآمة وملل، ويباب وخراب، ولذلك يطلب من ليــل وحدتــه وحزنه أن ينحت له أخوة من قلبه:

"ياليل فانحتْ لي بقلبك إِخوةً

كي يؤنسوني في الغيابْ!

واحفر على الصّلصالِ

شكلَ شقائي المشؤومَ

حزني غائصٌ في الطينِ...

في جسدِ السَّآمة واليبابْ!"([1])

وفي التّوق إلى الإخوة دلالةٌ على الأخ المضيَّع (هابيل) وتتأكَّد هذه الدلالة في المقطع التَّالي:

"فأنا رهابُ اليأسِ

يشنقني سوادي

فوقَ أضرحةِ الخرابْ!

وأنا الأخ الثّاني لأرملة الغرابْ"([2])

فالشاعر الأخ الثاني لأرملة الغراب، لحواء أرملة الإنسان الذي حمل الــشُّؤم والسّواد بأفعاله إلى الحياة البشرية، فالأخ الأول والأخ الثاني دلالة واضــحةٌ علــى هابيل وقابيل ولذلك يبو الشاعر في عذاباته غارقاً في خوف اليأس، مشنوقاً بــسواد التشاؤم ومشنقته معلَّقة فوق قبور الخراب.

---

[1] – همَّاش، طالب، النادم، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 20002، ص 88.

[2] – المصدر نفسه ، ص 88.

إنَّ (قابيل) عاش بعذاباته أوقاتاً ميتةً، فكان الموت أهون من حياتـــه، كيـــف لا وقد قتل توءمه الطّيني، أليس عجيباً أن يقتل مخلوقٌ من طينٍ مخلوقاً من طين؟!!

"يا توءمي الطينيِّ، يابن خطيئتي

يا أختي المنحوتة الصَّماء

من يبكي علينا

موتنا أم وقتنا الميتُ؟"[1]

إنها مأساة الإنسان تتفجَّر تعبيراً شعرياً منطلقاً من نمطٍ أولي موغلٍ في أعماق اللاوعي الجمعي، وكأني بقابيل يخاطب ربَّه:

"أبتاه.. يا أبتي

توخَّى وحشتي!

فأنا غرابُ اليأسِ مشنوقٌ

على حبل الغياب!"([2])

وهذه الصَّورة المنزاحة عن نمط "قايين" الأولي ترتسم فـــي قـــصيدة "أميـــر الخراب" للشّاعر عبد الكريم الناعم، فقايين معذَّبٌ بوحدته متألمٌ لما نزل به من عقاب ضميره النازف أبداً، وأشواكه تشكّل غبشاً يعكّر ضوء القمر –كما يـــرى الخيـــال الشعبي– والشّاعر عبد الكريم الناعم يتساءل:

"لمن كلُّ هذا الخرابِ وهذا الدَّمارِ،

أليس عظيماً بأن يصطفيكَ الخرابُ فتصبح في لحظتينِ

أميرَ الخرابْ؟!!

أليس مريعاً وحتّى جميلاً جمال الذّهابِ

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 94.

[2] – المصدر نفسه ، ص94.

إلى النَّطعِ صبحاً... بأنْ تتلمَّس غصناً.. زمُردَ

وقتٍ... رخام انتظارٍ، .. تمدُّ يداً من خضير

الحياة فيمسي كلُّ الذي لامسته يداكَ يبابْ؟!!"([1])

-إنَّ ملامسة الشاعر لخضرة الحياة وتحوّلها إلى يبابٍ وخرابٍ يذكّر بملامسة (ميداس) لكلِّ شيء وتحوّله إلى ذهب، حتّى الشّراب والطعام، ولكن إذا كان ميداس قد غسل يديه في النهر من مفاسد الذَّهب فترسّبت في قاع النهر، فكيف يستطيع الشاعر أن يغسل يديه من اليباب والخراب؟!!

إنَّه لايملك إلاَّ أن يخاطب ربَّه:

"هنا عند بابك قهراً.. وحزناً.. ونزفاً أموتْ

ويهطل فوق عذابي القرنفل صبحاً

وتنأى البيوتْ

حزيناً... وحيداً.. وحيداً.. حزيناً

وحيداً... أمو... و.. و.. و.. تْ"[2]

---

[1] – الناعم، عبد الكريم، أمير الخراب، مشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1992، ص 280.

[2] – المصدر نفسه ، ص 282– 283.

"سماتٌ ونتائجُ"

1- إنَّ النقد الأسطوري الذي بُني على نظرية كارل غوستاف يونغ في علم الـــنفس التحليلي، ومقولته عن الأنماط الأولية الرَّاسخة في أعماق اللاوعي الجمعي للإنسان، إنّ هذا النقد الذي راده الناقد الكندي العالمي نورثروب فراي أثبت أنَّ هناك هامــشاً كبيراً للتجديد انطلاقاً من الأنماط الأولية، كما أنَّ هناك فسحةً رحبةً لتفرُّد كلِّ شاعرٍ فإذا كان النول الذي ينسج عليه الشعراء قصائدهم واحداً فإنَّ هذه القصائد ســتكون متنوعةً تنوعاً غنياً، كما كانت الأساطير التي انبثقت من النّمط الأولي متنوّعة تنوُّع الأنغام على وترٍ واحد، ففي نمط الخلق مثلاً.

"تقول أسطورة إفريقية إنّ الإله نزامى قد خلق الإنسان الأول وأسماه ســيكوم. ولما رأى أنَّ هذا الإنسان وحيدٌ في العالم، أمره أن يصنع لنفسه امرأةً من غــصنِ شجرة وأسماها مبونوى. وتقول أسطورة أخرى إنّه في البدء لم يكن هنـــاك ســـوى رجلٍ وامرأةٍ، يعيش كلٌّ منهما دون أن يعرف بوجود الآخر، إلى أن التقيا مــصادفةً عند أحد الينابيع، فتشاجرا وتصارعا ومن خلال ذلك اكتشفا الفعل الجنسي ومباهجه، فتصالحا وأنجبا خمسين فتىً وفتاة.

وتقول أسطورة فارسية إنّ الذكر والأنثى انبثقا عن شجرةٍ وكانا متَحدين فـــي جسدٍ واحدٍ ثمَّ جاء إليهما أهور فردا وفصل كلاً منهما عن صاحبه وأرســلهما إلـــى الأرض"([1])

هذه الأساطير وغيرها كثيرٌ مما ذكرت في نمط الخلق تنويعاتٌ على نمط أولي للخلق، وفي قصائد شعرائنا العرب السوريين، شعراء الحداثة نجد أيضاً انزياحـــاتٍ تشكّل تلوينات شعرية جديدة على نولٍ قديمٍ واحدٍ.

---

[1] – السّواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، لبنان، دار الكلمة، ط1 1980، ص 86.

ففي قصيدة "ثنائيات صدى آخر" للشاعر مصطفى خضر، نجد الذكر والأنثى كائناً من كائنين، ونراهما توءمين ممتزجين، دُهشا وارتعشا لامتزاجهما وانقسما متّحدين:

"هذه الأنثى التي آخذها، تأخذني، بيتي

تسوِّي كائناً من كائنين!

وأراني توءمين امتزجا، إذْ دهشا،

وارتعشا، وانقسما متَّحدينْ!"([1])

وفي قصيدة "ليلة القبض على الأشياء" للشاعر حسّان الجودي نجد الامتزاج مع الأنثى، الأرضِ المخصبة، فهو الجذر الملتصق بها، وهي الرُّوح في صلصاله، وهي رداؤه وهي البذرة التي تخصب ماءه، بينما المعروف أنَّ الماء يخصب البذرة، وفي هذه الصّورة القائمة على نقيض ماهو معروف تكمن القدرة على الإدهاش:

"آه يانسّاجة الأشياء، ماجدوى التصاقي

بطمأنينة ميعادٍ؟ وجذري

حين كنْتِ الأرضَ لم يصنعْ رحيقي

أيُّها الرُّوحُ الذي أيقظَ صلصالي

من الغفلةِ يا آجرَّ سقفي

أرتديكَ الآنَ في طقسِ الفناءْ

أرتدي ثانيةً بذرتكَ اليابسةَ اللبِّ

فهل تُخصبُ مائي؟"([2])

---

[1] – خضر، مصطفى، ديوان الزخرف الصَّغير، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1997، ص 67.

[2] – الجودي، حسّان، حصاد الماء، ص 38.

وفي قصيدة "مرثية الأمِّ الأولى" للشاعر علاء الين عبد المولى ترعشنا هزّاتٌ أسطوريةٌ جليةٌ في قوله:

"ثمَّة خالقٌ – أنثى– ترتّب هيئة الأكوانِ تبتكرُ الزَّمانَ،

تغيبُ في موجٍ وتُبَعثُ في اللآلئِ،

تختفي في القمحِ تظهرُ في المواسم

تعلو مع الأعراسِ تهبطُ في الأساورِ والخواتمْ..."([1])

ففي الأمّ الأولى تلوح الأمُّ الأرض– جيا– وفي الغياب في الموج والانبعاث في اللآلىء تتراءى أفروديت، وفي الاختفاء في القمح والظهور في المواسم تبرز – ديمتر– والاحتفالات بهذه الرَّبات أعراسٌ تتجسَّد في مواسم الزَّواج (الأساور والخواتم) وفي المقطع الأخير وهو الخامس في القصيدة يشير الشاعر إلى فردوس الأمومة الذي تبعثر زمنه بسبب الانقلاب الذُّكوري الذي أنهى عصور الأمومية:

"زمنٌ تبعثر، تلك مملكةٌ طوتها الريحُ، فردوسُ الأمومةْ

ذبلت عرائشها

وهذي أمُّنا جلست على أشلائها تتلو تفاصيل الجريمةْ

وتعضُّ ثدييها لتشربْ

وتشقُّ سرَّتها فتسقطُ آخرُ الزَّهراتِ في الغصنِ المذهَّبْ"([2])

فإذا كان النوّل الذي نسج عليه الشعراء الثلاثة قصائدهم واحداً، فإنَّ منسوجهم الشعري مختلفٌ في خيوطه التعبيرية وتطريزاته اللَّونية وحبكته الشكلية، فالشاعر مصطفى خضر اعتمد على الثنائيات الضّدية أو نوافر الأضّداد –إذا جازت التَّسمية– ليولد تعبيراً جديداً يثير الإدهاش أو يدفع المتلقي إلى الدَّهشة:

---

[1] – عبد المولى، علاء الدين، مدائح الجسد، سورية، حمص، دار الذاكرة، 1994، ص 89.

[2] – المصدر نفسه، ص 93– 94.

(آخذها، تأخذني، كائناً كائنين، توءمين امتزجا، انقسما متّحدين...)

وهذا كله رسمَ صورة الإنسان المنقسم الباحث عن نصفه الآخر.

وفي قصيدة الشّاعر حسَّان الجودي الأنثى نسَّاجة الأشياء، وهي الأرض، ولكن المفارقة أنّها الأرض التي لم تصنع رحيقه، وهو كان الصّلـصال (الطـين) وهـي الرُّوح التي أيقظته من الغفلة، إنَّ الشاعر يعبّر عن طريق الصّور المكثّفة إلى درجةٍ كبيرة لاتحتمل تكثيفاً أكثر ليقلب في النهاية العلاقة الجدلية بين الذّكر والأنثـىَ مـن حالتها المألوفة (السَّماء تخصب الأرض) أو (الأب يخصب الأم) إلى الـضدّ غيـر المألوف (البذرة اليابسة للأنثى تخصب ماء الذّكر).

أمَّا الشاعر علاء الدين عبد المولى فيومض في قـصيدته إيماضـاً بهـزّاتٍ أسطورية سريعة ومكثّفة يبنيها على ما أكّده علماء الانتروبولوجيا والتّـاريخ مـن حدوث انقلاب ذكوري على سيادة الأمّ أو ما سُمّي بعصور الأمومة، دون أن يفقـد التعبير الشعري جمالياته من خلال صورٍ متتابعة:

"زمنٌ تبعثر، مملكةٌ طوتها الريح، فردوس الأمومة" ويفـصح عـن جريمـة الانقلاب الذّكوري (وهذي أمَّنا جلست على أشلائها تتلو تفاصيل الجريمة). وتبـدو الصّورة الأخيرة محملةً بإيحاءات غنية، جدّ غنية (فتسقط آخر الزّهرات في الغصن المذهّب).

فالغصن المذَهب أو الغصن الذهبي كما جاء في معجم الأساطير:

(غصن من شجرة الهدال الذي قيل إنّه يوهب لأولئك الذين يـصطفيهم القـدر ليبرعم من جديد وعلى الفور، وعندما أراد إيناس الهبوط إلى العالم السفلي قالت له سيبيل الكومينية إنّ عليه أن يلتقط الغصن الذهبي الذي كانت بروسربين تقدّسه، وقد اهتدى إليه إيناس عن طريق حمامتين".([1]) والغصن الذهبي، الكتاب الذي يعود إليه

---

[1] – شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، بيروت، لبنان، دار الكندي ط 1989، ص108.

الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس، فالفضل كـلُّ الفضل لجيمس فريزر.

2- وثمَّة شعراء من شعراء التفعيلة في سورية يعدّدون الهزّات الأسطورية في مساحةٍ شعريةٍ ضيقةٍ ممّا يجعل هذه المساحة غنيّة بالدلالات التي تصبُّ في مجرىً واحدٍ ممَّا يرهق المتلقي في متابعتها ليشكّل منها زلزالاً واحـداً، فزلـزال البحـث الإنساني عن المعرفة يحشد له الشاعر نزار بريك هنيـدي "الـسندباد، وعـوليس، وفاوست... وتكون النهاية مع الملك العارف "سيزيف":

"-ماذا تقول الريحُ للأمواجِ

-سرٌّ.. لايُذاعْ

-إني غرقتُ لأجل سرٍّ لايُذاعْ

مني، بعرضِ البحر، ضاعْ

ساءلتُ عنه (سندبادَ)

فراحَ يجهشُ بالبكاءْ

وسألتُ (عوليساً)

ففرَّ من السُّؤال

وعاد يبحرُ صوب أرضٍ

لاتغطيها سماءْ

(فاوست) قال: سمعتُ عنه

من عصافيرِ الصّباحْ

وهوى أمامي جيفةً

أشلاؤها مبتورةٌ

راحت تبعثرها الرّياحْ

السِّرُّ في تلك الرياحْ

(سيزيفُ) صاحْ

-السِّرُّ في تلكَ الرِّياحْ" ([1])

فالشاعر الرّاحل بحثاً عن المعرفة يستحضر (عوليس) النموذج الحي للبشرية التائهة عبر تقلبات الحياة بحثاً عن المعرفة، وكثيراً ما يبدو نموذجاً للحظِّ العاثر، أو نموذجاً للبطل المركب ذي الجوانب المتعدِّدة، كما يستحضر السندباد، التاجر، الرَّحالة من أجل المعرفة ولكنه يعجز عن الجواب في معرفة الحقيقة، وحتّى (فاوست) المتعلّق بالمعرفة، المتعلِّم من أجلها ليل نهار، يهوي جثَّةً هامدةً بل جيفةً أمام الشاعر، وكانت أعضاؤه مبتورةً راحت تذروها الرِّياح. وحتى (سيزيف) العارف بسر خطف (زيوس) ريجينا، والمعاقب بالعذاب الأبدي من قبل (هاديس) ربّ العالم السُّفلي بأن ينقل صخرةً إلى أعلى هضبة ما إن تصل حتى تتدحرج إلى السفح ثانيةً. حتى (سيزيف) هذا يصيح: السِّرُّ في تلك الرّياح.

3-وثمَّة شعراء كانوا يتقمصون النَّمط الأسطوري ويصوغونه صياغةً شعرية، محافظين على جوهر هذا النّمط ومنزاحين به إلى دلالات جديدة كما نجد في قصيدة (اعتراف أخير لعشتار) للشاعرة فادية غيبور، فالشاعرة تتقمَّص النّمط الأسطوري (عشتار) نمط الحبِّ والجمال في علاقتها مع (تموز) إله الانبعاث والخصب، وتصوغ هذه العلاقة شعراً مصفًّى غير مبتعدة عن الكينونة الأسطورية والعلاقة الدّلالية كثيراً، إلاّ ما يفرضه العصر من انزياحٍ دلالي وفني، فهي تبدأ القصيدة متحِّدثةً بلسان (عشتار):

---

[1] - هنيدي، نزار بريك، البوابة والريح ونافذة حبيبي، ط1 عام 1977، دون ذكر دار النشر، ص 43-44.

"رسموا على جرحي مفاتيح الفصولْ

ونهضْتُ من وجعِ انتحابِ العشبِ

فاجأه ارتعاشُ الأرضِ

في ليل الحقولْ

لاتقتلوا فرحَ الفراشةِ والصَّباحُ يضُمّها بعذوبةٍ

تحنو على زنديهِ.. لونِ عيونهِ

وبلحظةِ الإشراقِ.. يخطفها الرحيلْ

وجعٌ جميلْ

من يصطلي نيران هذا الشَّيقِ

الوجع الجميلْ؟ّ!

يا فاتن الأمسِ البعيدِ أسرتني

وتركتَ فوق دمي مياسمك الغريبة

وابتهالات العيون..." ([1])

إنّ ارتباط الإنسان بالنبات والإنبات يتجدّد في الشعر ليأخذ دلالات جديدة، (مفاتيح الفصول، انتحاب العشب،...." والشاعرة هي الفراشة.

والصّباح الذي يضمُّها هو تموز، ففي الصبَاح انبعاثٌ وتجدُّدٌ للحياة، والشعراء اجتمعوا على تموز يبحثون عن خلاصهم أو عن الأصل الذي يري أن يموت فتبعثه إرادة الحياة الملتصقة بالأرض الأمُ المخصبة (فاجأه ارتعاش الأرض في ليل الحقول). ولكن في لحظة الإشراق يبرز الرحيل ليخطف (تموز) .

[1] – غيبور، فادية، مزيداً من الحبِّ، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 67.

الذي يصبح فاتن الأمس البعيد الذي أسر (عشتار) ولذلك لابدَّ من استعادته ولو بعد أشهرٍ هي أشهر الذّبول والجفاف.

"هو لي هوايَ المرتجى

طفلي المسافر في عروق الأرضِ

أتبعه.. وأقسم أن يعود مكلَّلاً

بالقمح والزيتونِ

هي لحظةٌ تفترش المواسم ساعديه ما بين عاصفةٍ.. وقبلة عاشقينْ

هيَ لحظةٌ مابين وجهي واشتعالِ الحلم في عينيهِ

يومَ رأيته.. مرَّت على شفتيه قافلةٌ

من الكلمات...

في كفّيه كان البدء مهموساً

وجاء دمي يتوق إليه من عشبِ البلادِ

يرودُ نافذةً على جبلٍ تزنَّر بالأساطير

القديمة مذ تلاقينا على وجعِ المسافة بينَ ميلادي

وموتِ بيادري ..." ([1])

(عشتار) أحبت (تموز) وتبعته إلى العالم السُّفلي لتستردّه (المسافر في عروق الأرض)، وذاقت الأمرّين لتستعيده كي يعود للأرض خصبها ونبتها بعد موت الأرض (الأرض اليباب)، بل أقسمت أن يعود الإنبات والخير (وأقسم أن يعود مكَلّلاً بالقمح والزيتونِ، تفترش المواسم ساعديه...)

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 68- 69.

(تموز) يعود حاملاً المواسمَ، لكنَّ التعبير الشّعري أرقــى (المواســم تفتــرش ساعديه) وبعودة إله الخصب تعود الحياة إلى الأرض، وليست أية عودةٍ! بل عــودة القمح، عودة (ديمتر) إلى فرحها، وعودة زيتون الخير والبركة.

ومسافة العمر تمتُّد بين الميلاد وموت البيادر. ولنا أن نتخيل (دون أن تقــول الشاعرة ذلك) أنّها تعود إلى الامتداد بين موت البيادر والميلاد، وهكذا تتمُّ الفصول. وحياة الإنسان ارتبطت منذ القديم بالنبات ودورات حياتــه. وفــي بــوح الــشاعرة (عشتار) إلى (تموز) تدخل في دائرة التصريح المباشر عن الهزَّة الأسطورية لكــي تختمها في مستقرٍ وطني (أمجاد البلاد):

"وجاء دمي إلى ملكوتك السُّفليِّ

كي يفديكَ من ألم احتضاركَ

يرتديه عباءةً ويعود متَّشحاً بأسرار

الفصول، معمَّداً بالنَّزفِ والقبلِ الجريحةِ

والسَّنابلْ

طفلاً يصوغ الطّيب من دمهِ

ومن زيتونةٍ.. وحجارةٍ في الطُّورِ

قامت وحدها

لتعيدَ أمجادَ البلادْ"([1])

فهي لحقته إلى العالم السُّفلي كي تفتديه بدمها من آلام احتضاره، وتعيــده لأنّ أسرار الفصول تكمن فيه، وعندما تشرب الأرض دمه في الخريف فإنّها تعطي فــي الربيع العطر والقمح والزيتون... وهذه كلُّها تعيد أمجاد الوطن.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 70.

4- والملاحظ أنَّ شعراء التفعيلة في سورية قد تنبّهوا إلـــى خـــصوبة الحقـــل الأسطوري، وغناه بالدلالات والإيحاءات، فصاروا ييممون وجوههم شـــطره عـــن سابق إصرار وتصميم، وهذا ما يفقدهم أحياناً العفوية في استخدام النمّط الأسطوري، ويجعله على السّطحِ دون غليان في الأعماق ممَّا يفقد المتلقي، سواء أكان قارئـــاً أم دارساً ألقَ الدهشة ووهج الاكتشاف، فالشاعر صالح الرَّحال في قـــصيدته "المـــرأة التّجلي – الكون" يقول"

"يا نيلُ، ياضفَّتي شوقي

وماذرفتْ عيونُ (إيزيس)

أو سماكة ابتلعتْ (خصبي)

فأغرقني حقدٌ

وجمَّعني شوقٌ

وطاف بي الصّدر الرؤومُ

وأعلى متنَ ناصيتي.." ([1])

"فإيزيس" الإلهة المصرية التي قطّع الإله الـــشرير (ســـت) أخاهـــا وحبيبهـــا وعشيقها (أوزيريس) إلى قطع، وبعثرها في الآفاق، وألقى العضو التناسلي منه فـــي بحر النيل، لتلتقفه إحدى الأسماك، وليصبح فيما بعد لحم هذه السلالات من الـــسَّمكة بعينها مصدراً من مصادر الخصب للعاقرات من النساء في مجرى الـــوادي، وقـــد تعبت إيزيس كثيراً حتى استطاعت تجميع الحبيب بأجزائه كاملة، فعاد حيّاً كما كـــان بل وأخصبها من جديد. فالشاعر هنا تماهى في أوزيريس وروى حكايته في مقطـــعٍ شعري بشكل مباشرٍ "أسماكه ابتلعت خصبي، أغرقني حقدٌ، جمّعني شوق.."

فالحكاية تشغلك عن ألق الدلالة، وانزياح النّمط – إن كان موجوداً- .

---

[1] – الرحال، د. صالح، مسارات الوجع، دمشق، سورية، وزارة الثقافة، 1999، ص218-219.

والشاعر شاكر مطلق في قصيدته "مرثيةٌ للقمر الذي هوى" يعود إلى أسطورة القمر الذي هوى في الأناشيد الحشّية والتي تصف القمر الذي هوى من السّماء إلـــى الأسواق، والطُّقوس اللازمة لإعادته إلى خدمة سيّده (إله الطقس) من دون إعطـــاء تفسير لهروبه، فيحاول الشاعر إعطاء هذا الهروب تفسيراً، فهذا القمر لم يكن غير عاشقٍ أو حلمٍ أو سراب، يقول:

"سقطَ القمرْ

فبكى إلهُ الطَّقسِ

خادمَه الأمين

وفاضَ من عينيه حلمٌ

فاضَ رعدٌ

فاض ومض العاصفة

وعلى جراح الهارب الملقى

على أعشابِ حلمٍ

راح ينداحُ المطرْ...

وببسمةٍ رفض الإيابَ

وأغمضَ العينين.. غابْ

قمرٌ تلاشى

عاشقٌ

حلمٌ

سرابْ.."([1])

---

[1] – مطلق، د. شاكر، تجليات عشتار، حمص، سورية، دار الكتاب للنشر، 1988، ص 49-50.

فالشّاعر يروي شعرياً هذه الحكاية الأسطورية دون أن يبرز الانزياح المعنوي والفني واضحاً جليّاً، وإن كان الشاعر يدخل شخصاً ثالثاً على هيئة الرّاوي أو المعلق على الحدث بين القمر وإله الطَّقس:

"يا سيِّد الأنواءِ

قد مات القمرْ

كونٌ على كفّ الحجرْ

كونٌ يحاصره الظّلام" ([1])

إذاً الكون بلا قمرٍ قاسٍ مظلمٍ لايُطاق، وإله الطّقس لايطيق العيش فيه ولذلك "صلّى على قمرٍ هوى، حبٍّ ذوى، صلَّى بصمتٍ، وانتحر.."

5- ما أشبه الأنماط الأولية بمرجلٍ تغلي فيه أنواع العواطف والغرائز والانفعالات من شتَّى الأنواع والأصناف، وبخارها يتصاعد باستمرارٍ ليشكّل في فضاء الأدب صوراً معبرةً عن الحبّ والكراهية، الإثم والسقوط والمخلّص والمنقذ، العدو والصديق... إنّها الرغائب التي تتجسَّد في صورٍ، ولذلك تبدو واقعيةً لأنّ الواقع الوجداني هو الذي أفرزها، وإفرازات الواقع الوجداني تختلف من أديبٍ إلى أديبٍ، ولكنّ النّمط الأولي يظلُّ واحداً وإن اختلفت رموزه من شاعرٍ إلى آخر، ومن حالمٍ إلى حالمٍ، إنّه من نتاج التَّخيل الرؤيوي ولكنه يظلُّ لصيقاً بالواقعية النفسية، هذه الواقعية التي تختلف من شاعرٍ إلى آخر اختلاف مكونات نفس كلٍّ منهم، أو الشروط التاريخية التي صقلت النفس، فنمط الأب لدى الشاعر محمد وليد المصري كوّنه أبٌ فلاحٌ تماهى مع الأرض فاكتسب خصبها ورسوخها، كفّاه صفحة الأرض، وملامحه فأسٌ وسنبلةٌ وعصفورٌ وعرق جهدٍ...:

"أحبُّك ياضيا عيني،

أحبُّ الأرض في كفَّيك،

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 50-51.

تستهدي بدورتها....

وتمضي في حكاياتٍ،

تضوّئ فأسك الغاوي...

وتشعل شمعة التفّاحِ،

في أوراق "مرسالي"

أحبُّك – يا ضيا عيني–

أذانُ الصُّبح في خدّيك سنبلةٌ،

وعصفورٌ،

يذوب صداه في تعبٍ،

يغنّي للمواسم ألفَ أغنيةٍ،

ويشربُ من صبيبِ الجهدِ،

يغري..،

ماتيسَّر من أذان العصر،

يا أبتي...

ويجري في هديل حمامةِ الصفصافِ،

يومئُ للحنين:

تعال في قصباتِ موّالي..." ([1])

إنّها الشروط التاريخية لشاعرٍ تماهى في أبيه الفلاّح فتماهى معه في الأرض، ومن هذا التماهي تكوَّنت واقعية نفسية تخصُّ الشاعر محمد وليد المصري.

[1] – المصري، محمد وليد، عسيب امرئ القيس وعسيبي، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 2002، ص10–11.

أمّا نمط الأب لدى الشاعر عبد النبي التلاّوي فناتجٌ في ملامحه عـن واقعية نفسية مختلفة، شكّلها شرط تاريخيٌ مختلف، فالشاعر يرى فيه المعين على النهوض بأعباء الحياة، وحين يخرج من أحلام الابن فإنّ الابن يلومه على إنجابه وتركه وحده في مواجهة أنياب السنين، وكأنه يغبط أبا العلاء المعّري ويردّد قوله:

"هذا جناه أبي عليَّ"

يقول في (أغنية لسرطان الدّم):

"كان منّا وكانْ

يسابقُ غرَّته كالحصانْ

ويتبعهُ كالسنونو صراخي:

لمن أنت أنجبتني يا أبي

أين فاجأت أمّي الحزينةَ مثلَ صباح الخريفْ

لتغرسني أشهراً تسعةً بين حلم المخاضِ

وحزن البلادِ وعمر النزيفْ

وودّعتني حين مدّت ثلاثين ناباً لوجهي السنينْ

ودسّت مخالبها في الرغيف

ولكنّه حين أصغى إليَّ

امتطى صهوةً من بياض الكفنْ

ومال على كتفي ناشجاً

وعفّرني بجراح الوطنْ" ([1])

[1] – التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1989، ص 59-60.

كان الأب حصاناً في حمل أعباء أسرته: ولكنّ سرطان الـدَّم أكرهـه علـى مغادرة الأسرة، وترك الابن- الشاعر- في مواجهة مخالب السنين التي اندست فـي الرغيف، بكلِّ ما يعنيه من أوليَّات العيش، ولكنّ القفلة البارعـة للقـصيدة ارتقـت بموقف الأب الملام على إنجاب ابنه وتركه في مواجهة أنياب السنين وحده – وهـو في الثلاثين- حين عفّر ابنه بجراح الوطن، تاركاً له رسالةً وطنيةً يتابعها، ورايـةً وطنيةً يحملها، وكأنّه يقول: إنَّ جراح الوطن أعمقُ وأهمُّ من جراحنا الشخصية، بل هي جراحُنا الحقيقية التي لمَّا تندمل.

بينما يرى الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى الأب حاملاً إرث الفجيعة في دمه مثلما كان أبوه وكما سيكون ولده، إنّه قدر الإنسان الذي ولد في كونٍ مبني على الخراب، والشاعر هنا يعطي هذه المسألة بعداً فلسفياً قدرياً لامفـرَّ منـه (النَّزعـة الجبرية) يقول في "أناشيد الذّاكرة الملوَّنة":

"وكانت براري الدماء تقولُ

(سيبتدئ الخلقُ من ظبيةٍ نفرت فيَّ تبحثُ عن ورقٍ

لتغطّي به بطنها وهو يحمل مجد الخليفةِ)

كان الدّمُ الخلقَ،

من حمّل الدّمَ إيقاع وحشِ اليبابِ

ونحن نحمّل إرثَ الفجيعةِ، نزرعه في بطونِ النّساءِ

ليولدَ فيضٌ يتامى يزغرد (هذا جناه عليّ أبي)

وأبٌ يحتمي بأبيه، وتبقى الفجيعةُ شمساً

نعلّقها فوق أشباحنا لتدلَّ علينا

فمَنْ أطلقَ الدّم سيلاً تسلَّق مابيننا من قبابٍ؟

(هو الكونُ يطفو على ملكوتِ الخرابِ) ([1])

فالإنسان يحمل إرث الفجيعة عن أبيه وسيحمله إلى ابنه وكلُّ ابن يـــردّد مـــا أوصى أبو العلاء المعري أن يكتب على قبره، وكلُّ أبٍ يحتمي بأبيـــه، والإنـــسان خيالٌ في هذه الحياة، والفجيعة تدلُّ عليه، وخلف رؤية الشاعر تلوح أطياف الخطيئة الأصلية التي ارتكبها الإنسان (معصية آدم) ولا مفرَّ من الفجيعة لأنَّ كوننا بُني على خراب منذ تلك المعصية، وكلُّ إنسانٍ سيتحمَّل أوزار أبيه آدم، وإن كـــان الـــشاعر يكرّر السُؤال: مَنْ حمّل الدّمَ...؟ فهو سؤال العارف الذي يريد أن ينبّهنا إلى الجواب الموجود في أعماقنا دون أن يصرّح به، فالتلميح وظيفة الشعر، وليس التَّصريح.

6- ثمَّة شعرٌ كثيرٌ من شعر التفعيلة في سورية يخلو من الرؤى، يخلو من الأنمـــاط الأولية، ولا يتجاوز حدود تداعيات الصّور الفنية، فالصُّورة تجرُّ أختها، وأختها تجرُّ ابنة عمّها وهكذا دواليك... وكأنَّ تسابق بعض شعراء العصر العبّاسي فـــي ميـــدان المحسِّنات اللفظية أو البديعية، قد انزاح في عصرنا الحديث إلى تسابق في اصطياد الصُّور وربطها بخيطٍ واحدٍ من بداية القصيدة إلى نهايتها دون التعبيـــر عـــن رؤىً تعطي القصيدة مشروعيتها الشعرية إذْ لاشعر بلا رؤى، والرؤى تنبثق من الأنماط الأولية، وما أكثر القصائد التي نقرؤها ونتفحَّصها، وعندما ننتهي ونهـــزُّ رؤوســـنا لايبقى شيءٌ منها، وما أكثر المجموعات الشعرية التي تذوب بعد قراءتهـــا كغـــزل البنات ولا يبقى منها طعمٌ، وأرى أنْ الشاعر محكومٌ عليه أن يسأل نفسه بعد الانتهاء من بناء القصيدة. ماذا أردت أن أقول للمتلقي؟ وكيف أردْت أن أقوله؟ وأيـــن فنيـــة الشعر التي تعبِّر عن الرُّؤى الكامنة في الأعماق؟ وهل نـــضجت هـــذه الـــرُّؤى أو الأنماط الأولية على نارٍ هادئةٍ، وانطلقت من الأعماق بشكل عفوي؟

فالشاعر ممدوح السكاف يرهق –في بعض قصائده– القارئ إرهاقاً حلواً ومرًّاً في متابعة الصُّور الكثيفة المتلاحقة، فيلهث المتلقي كثيراً ليصل إلى النهاية، وفـــي

---

[1] – عبد المولى، علاء الدين، مدائح الجسد، حمص، سورية، دار الذاكرة، 1994، ص 62-63.

النهاية يجد نفسه قد قبض على لذة التعب الجميل، ولكنّه لم يقبضْ إلاَّ على القليل من لذَّة الاكتشاف، يقول في –الشَّفافية–:

"لسيّدةِ الظلِّ، أطفو بروحي

على الظلِّ

أغرقُ في بِرْكةٍ من عبيرْ

وأسندُ روحي على جسدٍ شفَّ كالرُّوحِ

وانداحَ في موجةٍ

من أثيرْ

وأدنو إلى جسدٍ ذابَ في الظلّ

تمتم كالنُّورِ

رقَّ كهمسِ الغديرْ

أُعانقُ طيفاً من الظّلِّ

في ظلِّ طيفٍ

تمدَّد فوق أنين السَّريرْ

لسّيدة القُربِ في البعدِ أجهشُ:

هل أنت حاضِرة الغيبِ

أم ميّتةٌ في حياةٍ

سماءٌ على الأرض تطبقُ

في قبلةٍ كالسَّعيرْ

لسَّيّدةٍ في الخيال تغذّي خيالي بريٍّ وتظمأُ

هذا العويل المرير ْ"([1])

يلهث المتلقي خلف حشدٍ هائل من الصُّور، ويشعر بمتعة اللهاث الجميل، وحين يصل إلى النهاية لايقبض إلاَّ على صورة مريضةٍ شاحبةٍ يعول عليها الشاعر عويلاً مرًّا، وسرعان ما يتلاشى الموقف الشعري الذي يشفُّ عن موقفٍ إنساني ذاتي، وتكون الصُّور قد تلاشت قبله لأنَّ الرؤى كانت غائبةً.

7-وثمَّة شعراء يقتبسون في قصائدهم من أناشيد ميثولوجية، يوظفونها في بناء القصيدة المعنوي والفنّي للتعبير عن النّمط الأولي أو الرُّؤى، فالشاعر أحمد يوسف داود في قصيدته "كشوف بوعثمان" يأخذ من الميثولوجية السّورية شكلاً ومضموناً، فهو يبدؤها على غرار مطالع الملاحم السورية القديمة كما يشير إلى ذلك:

"عن وقت أغنيةٍ لـ "بوعثمانَ"

معذرةً إذا فاجأته كالطّيفِ

متكئاً على غسقٍ ولم ينهضْ

فبو عثمان مازالت سفينته تهيم وحيدةً في الحلْمِ

وهو رأى..."([2])

ويبدو أنّ الشاعر أحمد يوسف داود يقصد في إشارته الأناشيد السُّورية القديمة، لأنَّ الملاحم السُّورية القديمة غير موجودة إلاَّ إذا رأينا في ملحمة – جلجامش السُّومرية – البابلية، ملحمةً سورية، وقد نأخذ هذه الإشارة في إطار التّباهي الثقافي الذي يحتاج إلى وقفةٍ خاصة.

ولكنّ الاقتباس المعنوي الموظَّف في خدمة القصيدة يأتي في سياق القصيدة:

".. وابتدا العرسُ:

---

[1] – السكاف، ممدوح، على مذهب الطّيف، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب 1996، ص 154-155.

[2] – داود، أحمد يوسف، أربعون الرماد، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1989، ص 43.

الحجارةُ معبدٌ...

"والبعل للحضن المقدَّسِ

بذرةٌ في السهلِ"

أو في البحرِ

أو في الرحمِ...

عرسٌ...

كلُّ شيءٍ من يد اللاَّشيء عادَ.." [1]

فبعل إله الخصب عند السوريين، وغيابه في العالم السُّفلي يعني الجفاف والجوع، وعودته تعني عودة الخصب والغِلال، والسهل أو التُّراب هو الكفن ولكنّه بيت رحمٍ أيضاً، فالأرض ليست مقبرةً في النهاية بل هي مولد حصاد. (أو في الرحم عُرْسٌ..).

8-وحاول بعض شعراء التفعيلة في سورية أن يخلقوا في قصائدهم أساطير جديدة، فبنوا بعضها على حكايات شعبية اكتسبت ملامح أسطورية، مثل حكاية الوردة التي بنى عليها الشاعر علي الجندي قصيدة "وردة الرِّمال"، فالحكاية تقول: "إنّ جماعةً من البدو وجدوا في الصّحراء الجزائرية وليدةً في القماط، فأتوا بها إلى رئيس القبيلة. فرباها حتى صارت صبيةً جميلة. أحبَّها ابن عمِّها وخطبها. لكنه كان يستغرب غيابها وحدها عند نبع الواحة القريب، دفعه فضول المحبِّ مرَّةً فتبعها خفيةً و... لم يعودا... بحثت القبيلة عنهما فوجدوا ثيابهما فقط حدَّ النبع ولا أثر آخر سوى: وردتين من الرمل!".

فهو يبدأ قصيدته المبنية على حكايةٍ أسطورية:

"حمأٌ أم أدمٌ أم حلمٌ من حجرٍ...،

1- المصدر نفسه، ص 52-53.

تلك أم راقصةٌ من زبدٍ؟

إنّها الوردة أو قيثارةٌ من ورق الرَّملِ،

حنوٌ جامدٌ قدَّام عينيَّ

لها ريشٌ من الشوك الرُّخاميِّ

وأكمامٌ – صدى...

خامدةٌ، يابسةٌ، يابسةٌ

فيها حياةُ اللونِ:

–لونٌ باهتٌ، أصفرُ محمرٌّ، غريبٌ،

ماله من مثيلٍ في كلِّ ألوان الصّباحْ!"[1]

ويبدو أنَّ هذه الأسطورة التي يريد الشاعر خلقها من تلك الحكاية لاتتجاوز نمط الغياب في شكل والعودة في شكلٍ جميلٍ يرمز للأوّل، مثل غياب –أدونيس– وعودته في شقائق النعمان في الربيع.

ولكنّ الشاعر يريد أن يعطيها بعداً أسطورياً في اتجاه آخر، فهو يريدها أن تظلَّ حجراً لأنّها ستستمرُّ في مخيلته، في قلبه حجراً غير الحجر، والمخيلة هي خالقة الأشياء كما يريدها الشاعر:

"... ألا أيتها الوردةُ،

هل من حجرٍ أم حمأ أم أدمٍ أنتِ؟

أم أنّي ضالعٌ في السِّحر،

فكّي اللُّغزَ، قولي كلمةً نابيةً، فاقعةً،

أسطورةً، رمزاً...

---

[1] – الجندي، علي، صار رماداً، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص9.

تمادي في حديثِ الإفك

فالصَّمتُ يواريك بقلبي دونَ حبٍّ

والظّلامُ الآنَ يخفيكِ،

فما أسمع صوتاً،

لا أرى بارقةً، كُمّاً من الفوسفورِ،

لازقرقةٌ من جنبكَ النَّاريِّ ...

لا...

أنتِ لاشيءٌ سوى حفنة رملٍ

جمدت منذ دهورٍ،

... كلُّ مافيك حجرْ

حجرٌ فوق حجرْ...

فاستمرِّي في كياني:

حجراً غير الحجر!!!"[1]

إنّ التساؤلات الكثيرة تظلُّ دانيةً من الأسطورة أيَّة أسطورة، لأنَّ التساؤل مرتبطٌ بالقلق الكوني، بالشَّكِّ الوجودي، فاليقينية تبقى بعيدة عن الأسطورة، والأسطورة تظلُّ بعيدةً عن الواقع وإن بدتْ قريبةً منه بإيحاءاتها ودلالاتها، وحين تطابقه تفقد كلَّ شيء، فوظيفة الشاعر أسطرة البيئة والعالم، ومن خلال هذه الأسطرة تبقى أطياف المعاني المقصودة في الأدب تلوح من بعيد ولايمكن القبض عليها بكلتا اليدين كما يقبض طفلٌ على عصفورٍ صغير.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 18–19.

بينما بنى بعضهم أسطورته الخاصة على مشاهد من عدّة أساطير، آلف بينهـا ليصل إلى مايريد، كما نجد في قصيدة "الصُّعود من بحيرة الرّمال المتحرِّكة" الشاعر نزار بريك هنيدي التي يبدؤها بهذا المشهد الذي يذكّر بأبطـالٍ أسـطوريين كـانوا يبتلعون الحجارة:

"غرقت في بحيرة الرمالْ

بلعتُ أحجار القدرْ

لفظتُ من جوفي حجرْ

فمادت الجبالْ"([1])

ثمَّ يلوح لنا التنين، أو الأفعوان– باثيون– الذي قتله أبولو، في قول الشاعر:

"أخرجت رأسي من ظلام الرملِ

أرشفُ الهواءْ

سمعتُ أصواتاً تصيحُ:

ماتت السَّماءْ

بكيتُ، وانساحت على الرِّمالِ حبَّاتُ الدُّموعْ

تجمّدت، صارت شموعْ

أشعلتها، حاولت في ضيائها الصُّعودْ

لكنّ ثعباناً من الحديدْ

كان يجرُّني إلى القاع البعيدْ"([2])

---

[1] – هنيدي، نزار بريك، البوابة والريح ونافذة حبيبتي، عام 1977، بلا مكان، ص 19.

[2] – المصدر نفسه ، ص20.

وأرى أنّ الانزياحات عن المدلول الأسطوري القديم واضحة، فالبحيرة الرَّملية هذه الحياة المعاصرة، وأحجار القدر التي يبلعها الإنسان هي الغصَّات اليومية التي يتجرَّعها، وغصّةٌ واحدةٌ منها كافية لزلزلة الجبال، فكيف الإنسان؟!

والثُّعبان الحديدي الذي يسحب الشاعر إلى القاع البعيد للبحيرة الرّملية ما هو إلاَّ هذه الآلة الجبّارة العمياء التي نتجت عن تطبيقات العلم، فأرهقت الإنسان المعاصر.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يلوح –إيكاروس– ابن – دير الوس– الذي حلق الجناحين من الشمع برفقة أبيه مع وصية بألاَّ يقترب من الشمس ولكنَّه نسي الوصية وذاب جناحاه وسقط في البحر المسمّى باسمه –بحر إيكاروس–، يقول الشاعر:

"نظرت للسماءْ

كان نشيدي طائراً يجوب آفاق الفضاءْ

ربطت نفسي بجناحيه

صعدت من بحيرة الرمالْ

وطرت كي أعانق القمرْ

فلوَّحتْ صفصافتي لي

بيدٍ

تعتصر المحالْ

وانهمر المطرْ"([1])

في الانزياح الفني والمعنوي عن –إيكاروس وديدالوس– أصبح نشيد الشاعر هو المحلّق، والشاعر ربط نفسه بجناحي هذا النشيد لينطلق من هذا الواقع الحديدي

---

[1] – المصدر نفسه ، ص22.

المرير، ويصد من بحيرة الرِّمال، وهو لم يقصد الشمس كإيكاروس وإنّما قصد معانقة القمر، صديق الإنسان في سهره ونجواه، والأرض ممثّلة بالشجرة الحبيبة "الصفصافة".

كانت تلوِّح له أن يعود والتلويح بيدٍ قادرة على صنيع المعجزات، وانهمر المطر على بحيرة الرِّمال فلعلَّ الحياة المعاصرة التي جفَّ نسغها تندى وتخضرّ بهذا المطر.

9-وثمَّة مجموعاتٌ شعرية كاملة في شعر التفعيلة في سورية بُنيت على نمطٍ أولي أسطوري، وكان هذا النّمط يتسع ليشمل أنماطاً كثيرة في صياغته الشعرية، والشّاعر شاكر مطلق في طليعة شعرائنا الذين بنوا مجموعاتٍ شعرية كاملة على الأسطورة وأنماطها، وأذكر منها: معلّقة جلجامش على أبواب أوروك، تجليات عشتار، زمن الحلم الأول، تجليات العالم السُّفلي، و تجليات الثور البري. وعند المجموعة الأخيرة أتوقف، فالثور البري المجنح حاضر في أساطير العالم، فهو الثور الذي امتطاه –زيوس– بل إنَّ – زيوس – نفسه تقمّصه عندما أركب

–أوربا– على ظهره و اختطفها طائراً بها من الشاطئ السوري إلى جزيرة كريت، والثور البري هو القوَّة الفطرية الأوليَّة الباقية في ذاكرة الإنسان، ولكنّ ربّه البحر ألقت إليه بأشواك الفصول وغطَّت مقلتيه بالخطايا والذُّهول، وهذا ما يُذكّر بالوحش الإنساني –أنكيدو– في ملحمة – جلجامش– الذي روَّضته وهذبته– ربَّة الحان – عند منبع الماء. وسأختار المقطع السادس الثلاثين من هذه التَّجليات:

"من شجرة المُرِّ التي

حملت سفاحاً

كان ميلادُ الإله

وكان قُربانُ الخطيئةْ

هل كان يعلم بالحقيقةْ؟

وبمكر آلهة الجمالْ

لمّا تراءت "عشتروتْ"

على مروجٍ في الجبالْ

أذكت مفاتنُها حريقهْ؟

"أدونيسُ" حلمٌ

لن تكون شقائقُ النُّعمان من دمِهِ

ولن تلقاه إلاَّ

عندما تجثو على أعشاب (أفقا)

تائباً أو ناسكاً يمشي طريقهْ"([1])

فالثور البري آخر أشكال البراءة من زمن الحلم الأول، زمن الأسطورة، أغوته "عشتروت" ربَّة الحبِّ والجمال، كما أغوت ربَّة الحان –أنكيدو– عند نبع الماء. و"أدونيس" إله الخصب والانبعاث عند السوريين الذي قُتِلَ في الخريف بناب خنزيرٍ بري لكي يمضي أربعة أشهر مع –برسيفوني– في العالم السّفلي، ومن ثـمَّ يعود ليعيش أربعة أشهر مع –أفروديت– التي أحبَّته ودللته، وأربعة أشهر يقضيها أنّى يشاء. ومن دم أدونيس نبتت شقائق النعمان، ولكنّ الشاعر شاكر مطلق يرى أنَّ شقائق النُّعمان لن تكون من دمه كما هو معروف، وإذا ماشئت لقاءه فاذهب إلى نبع (أفقا) المقدَّس في لبنان، فهناك تجده تائباً أو ناسكاً ولكن عليك أن تجثو أمام قدسيته وقدسية النبع. وقول الشاعر:

"من شجرة المُرِّ التي

حملت سفاحاً

كان ميلاد الإلهْ.."

---

[1] – مطلق، شاكر، تجليات الثور البري، حمص، سورية، دار الذاكرة، 1997، ص46.

إشارة إلى أمِّه – ميرها– التي حبلت به من أبيه – سينيراس، فقد مُسخت شجرة. وللعناية بهذا الطفل – قدمته أفروديت إلى برسيفوني، فأخذت بجماله، وبلغ سنَّ الرُّجولة، فكان قرار– زيوس– المشار إليه سابقاً.([1])

ويستمرُّ المُناخ الأسطوري في المجموعة كلّها حتى ومضة الختام التي يتداخل فيها الأسطوري بالواقعي المعاصر:

"تحت صمت الشّجرة

كان يجثو للصّلاة

ويناجي الغصنَ لو يعطي إليهِ

الثمرهْ

ورحيق الكلماتْ

ويناجي ربّة المرجِ لتسقيه

مزيداً من حليبِ الحلمِ

علَّ الخيرَ يطفو في الجهاتْ

ويغطّي الكائناتْ

عندما جاءته تلك الطّلقةُ

العمياءُ في الرأسِ

فغنَّى

ثُمَّ ماتْ...."([2])

---

[1] – شابيرو، ماكس، هندريكس، روادا، معجم الأساطير، تر: حنّا عبّود، بيروت، لبنان، دار الكندي 1989، ص30.

[2] – مطلق، شاكر، تجليات الثور البري ، ص190.

ففي زمن الحلم الأول، زمن الأسطورة كانت الثمار ورحيق الكلمات، وحليب الحلم، والخير، وفي العصر الحديث طلقةٌ عمياء قاتلة تنهي كلَّ ماكان.

((المصادر و المراجع))

((المصادر و المراجع))

1-المصادر:

-القرآن الكريم .

-الكتاب المقدس ، العهد القديم .

-الكتاب المقدس ، العهد الجديد .

-أ-

-1- إبراهيم، سهيل، أنوي وأسميك اتجاهاً، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب1978.

-2- أبو شعر، أيمن، انتحار الدولفين، دمشق، سورية، دار الطليعة الجديدة، ط1، د.ت.

-3- أبو عفش، نزيه، حوارية الموت والنخيل، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب،1972.

-4- أبو ماضي، إيليا، الجداول، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ط2، 1960.

-5- أدونيس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت، لبنان، دار العودة، ط5، 1988.

-ب-

1-البرادعي، خالد محي الدين، عبد الله والعالم، بلا مكان،1993.

2-بريك هنيدي، نزار، البوابة والريح ونافذة حبيبتي، بلا مكان،1977.

-الرحيل نحو الصفر، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب،1998.

-ت-

-التلاوي، عبد النبي، شيطان الأغنية الأخيرة، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب،1989.

-ج-

1-الجندي، علي، صار رماداً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1987.

النزف تحت الجلد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1978.

2-الجودي، حسان، حصاد الماء، د.ت أو مكان.

صباح الجنة، مساء الحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1998.

-ح-

1-الحصني، عبد القادر، ماء الياقوت، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 1998.

2-حنا، غسان، أبجدية التجلي، دار الينابيع، دمشق، سورية،2004.

-خ-

1-خضر، مصطفى: ديوان الزخرف الصغير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1997.

: النشيد الدنيوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1999.

2-خضور، فايز: ثمار الجليد، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1984.

: عشبها من ذهب، دار نوبل، دمشق، سورية،2001.

: الرصاص لا يحب المبيت مبكراً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998.

: أمطار في حريق المدينة، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1973.

: ديوان فايز خضور، المجلد الأول، دار الأدهم، د.ت.

: و يبدأ طقس المقابر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1977.

: كتاب الانتظار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1974.

: غبار الشتاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1979.

-د-

-داود، أحمد يوسف: القيد البشري، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1978.

: أربعون الرماد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1989.

-ر-

-الرحال، د.صالح: مسارات الوجع، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1999.

-ز-

-زين الدين، ثائر، لما يجيء المساء، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1996.

-س-

1-السكاف، ممدوح: فصول الجسد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1992.

: انهيارات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1985.

: مسافة للممكن، مسافة للمستحيل، دار الأنوار، دمشق، سورية،1977.

: في حضرة الماء، دار الجليل، دمشق، سورية،1983.

: على مذهب الطيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1996.

2-سكر، د. راتب: ملاءة الحرير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2000.

3-السليمان، علي، قراءة في الظلام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1996.

-ع-

1-عبد المولى،محمد علاء الدين: مدائح الجسد، دار الذاكرة، حمص، سورية،1994.

: مراثي لعائلة القلب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1990.

: ذاكرة لرحلة الأنقاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1992.

: أقل فرحاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1999.

2-عدوان، ممدوح: يألفونك فانفر، اتحاد الكتاب العرب،1977.

3-العظمة، د. نزير: سوناتا في ضوء تشرين، د.ت أو مكان.

4-عمران، محمد: نشيد البنفسج، دار الذاكرة، حمص، سورية،1992.

: قصيدة الطين، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،1982.

5-عمار، عبد الرحمن: الجمر في الرماد ملحمة، اتحاد الكتاب العرب،1980.

-غ-

-غيبور، فاديا، مزيداً من الحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997.

-ق-

1-قباني، نزار: أشعار خارجة عن القانون، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،1972.

: الأعمال الشعرية الكاملة،ط1، منشورات نزار قباني،بيروت، لبنان،1979.

2-قبق، موريس، الحب واللاهوت، د.ت. أو مكان.

-ك-

-كحل، فؤاد، هذا الدم، ذاك الفرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1989.

-م-

1-المصري، محمد وليد: سماء لأسئلة مفتوحة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1999.

: عزف الدم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1993.

: عسيب امرئ القيس وعسيبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2002.

2-مطلق، د. شاكر: تجليات الثور البري، دار الذاكرة، حمص، سورية،1997.

: تجليات العالم السفلي، دار الذاكرة، حمص، سورية،1997.

: تجليات عشتار، دار الذاكرة، حمص، سورية،1998.

3-الموسى، د. خليل: أعشاب، دمشق، سورية، بلا مكان نشر،1999.

: مرايا الروح، دمشق، سورية، مطبعة اليازجي،2001.

-ن-

1-الناعم، عبد الكريم: من مقام النوى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1988.

: أقواس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1986.

: احتراق عباد الشمس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1984.

: أمير الخراب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1992.

: من سكر الطين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1995.

2-نقشو، محمود، أسئلة الحرائق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،1994.

-هـ-

-هماش، طالب، النادم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2002.

2-المراجع:

آ-المراجع العربية:

-ب-

-بطل، علي، شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب، بيروت،1984.

-ج-

-جبرا، جبرا إبراهيم: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1979.

: الأسطورة و الرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشرط2، بيروت، لبنان،1980.

-خ-

-خياطة، نهاد، الدين في منظور يونغ، إعداد وعرض، فصلت للدراسات والترجمة والنشر،ط1، حلب، سورية،2000.

-ز-

-زكي، أحمد كمال، الأساطير، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

-س-

-سواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشرط1، بيروت، لبنان،1980.

:جلجامش، دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط1، 1996.

-ص-

-صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1986.

-ع-

1-عبود، حنا: فصول في علم الاقتصاد الأدبي، اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمـــشق، سورية، 1997.

: ليليت والحركة النسوية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 2006.

: من تاريخ القصيدة، دار السوسن، دمشق، سورية، 2002.

: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحـــاد الكتـــاب العـــرب، دمشق، سورية، 1999.

2-عوض، ريتا: خليل حاوي، فلسفة الشعر والحضارة، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحـــديث، المؤســـسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت، لبنان،1978.

: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، لبنان، 1974.

-م-

1-مرتاض، عبد الملك، الميثولوجيا عند العرب، الدار العربيـــة للكتـــاب، تـــونس، 1989.

2-المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة،1993.

: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتـــاب، ليبيا، تونس، 1981.

ب–المراجع المعربة:

–أ–

1–أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، ط1، الأنجلو المصرية، د.ت.

2–إيفسلن، برنارد، ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، تر:حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

–ب–

1–برجسون، هنري: التطور المبدع، تر:جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت،1981.

2–بروكس، النقد الأدبي، تاريخ موجز ومميزات، تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق، د.ت.

–ت–

–تادييه، جان، إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر:قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق،1993.

–د–

–داكو، بيير، انتصارات التحليل النفسي، تر:وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق،1985.

–ر–

1–رانفين، ك، ك، الأسطورة، تر:جعفر صادق الخليلي، بيروت، باريس، منشورات عويدات،1981.

2–روبي، ديفيد، وجفرسون، آن، النظرية الأدبية الحديثة، تر:سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

–س–

–ستون، مارلين، يوم كان الرب أنثى، تر:حنا عبود، دار الأهالي، دمشق،1998.

–ش–

–شابيرو، ماكس، هندريكس، رودا، معجم الأساطير، تر:حنا عبود، بيروت، دار الكندي، 1989.

–ف–

1–فراي، نوثروب: الماهية والخرافة، تر:هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1992.

: تشريح النقد، تر:محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان،1991.

: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر:حنا عبود، دار المعارف، حمص، سورية،1987.

2–فروم، إريك، اللغة المنسية، تر:محمود منقذ الهاشمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1991.

3–فرويد، سيغموند، نظرية الأحلام، تر:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت1980.

4–فريزر، سرجيمس، الغصن الذهبي، تر: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،1971.

5–فولر، أدموند، موسوعة الأساطير، تر:حنا عبود، دار الأهالي، دمشق،1997.

6–فيرنان، جان بيير، الكون والآلهة والناس، تر: محمد وليد الحافظ، دار الأهالي، دمشق، 2001.

–ك–

1–كاروج، ميشيل، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السوريالية، تر:الياس بديوي، دمشق1971.

2–كامبل، جوزيف: الأساطير والأحلام والدين، تر:حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق،2001.

: قوة الأسطورة، تر: حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق،1999.

: البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دار الكلمة، دمشق، ط1، 2003.

3–كريمر، صموئيل نوح، أساطير العالم القديم، تر: د.أحمد عبد الحميد يوسف، القاهرة، 1972.

4–كوفمان، سارة، طفولة الفن، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق1989.

5–كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، محمد العمري، دارتوبقال ط1، الدار البيضاء،1986.

–م–

–ماتينيه، أندريه، مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق،1985.

–ن–

-نرسيسيان، ف،س، الفكر السياسي في اليونان القديمة، تر:حنا عبود، دار الأهالي، ط1، دمشق،1999.

-هـ-

1-هاملتون، أديث، الميثولوجيا، تر:حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1990.

2-هو، جراهام، مقالة في النقد، تر:محي الدين صبحي، دمشق،1973.

3-هومبيرت، إيلي، كارل غوستاف يونغ، تر:وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق،1991.

4-هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر:صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية،1983.

-و-

-ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق،1972.

-ي-

-يونغ، كارل غوستاف: البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية،1996.

: علم النفس التحليلي، تر:نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية،1985.

-الدوريات-

-المجلات:

-عالم المعرفة، العدد207، آذار 1996.

-الموقف الأدبي، العدد 141-143، كانون الثاني- آذار 1983.

" The Mythical Types and Their Displacements in Syrian Modern verse ."(1970- 2000)

The mythical criticism attracted me to follow its greatest achievements.

After reading the mythical criticism for a long time, I felt that I have such a good knowledge about it and I wanted to see our Syrian verse from its point of view; considering that I must give a new vision about the Syrian modern verse by going deep inside it.

The primary images were discovered by the deep examination for the poems, they formed the vision of the poet and there is no verse without a vision.

I can say that prototypes are the mythical types in their first forms,which lie in the human unconsciousness and come out generation after generation.

So literature is a displaced myth, and by displacement everything new can be created.

Carl-G-Yung. The first psychologist who discovered the prototypes. After that Northroup-Fry buit on them the mythical criticism in his book:

" Anatomy Of Critiscim- Four Essays ".

I presented a panorama about mythical types, and also about "displacement" as idiom, and its continuity from: Aristotle to the mythical criticism.

I studied poems from our Syrian modern verse, mythical studying, and discovered the mythical types – Major and Minor-

I found out from the major types: creation, mother, father, God,

And : loving artist, paradise, hell, Habeel, Cain,flood from the minor types.

At the end of my research I put the results which I had found out after studying our Syrian modern verse.

فهرس الموضوعات

- **الفصل الثاني : الانزياح**

- **الفصل الثالث : الأنماط الكبرى**

((في مواجهة شعر التفعيلة في سورية))

- **الفصل الرابع : الأنماط الصغرى**